SERBIAN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS

MONOGRAPHS
Book DCXXXII

DEPARTMENT OF HISTORICAL SCIENCES
Book 22

MURAL PAINTING OF MONASTERY OF DEČANI

MATERIAL AND STUDIES

Accepted at the 8th meeting of the Department of Historical Sciences of November 28, 1990, on the basis of the reviews presented by *Academician Vojislav J. Djurić* and *Corresponding Member* *Gordana Babić*

Editor
Academician
VOJISLAV J. DJURIĆ

BEOGRAD 1995

75.052(497.11)(082)

СРПСКА АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЕТНОСТИ

ПОСЕБНА ИЗДАЊА
Књига DCXXXII

ОДЕЉЕЊЕ ИСТОРИЈСКИХ НАУКА
Књига 22

ЗИДНО СЛИКАРСТВО МАНАСТИРА ДЕЧАНА

ГРАЂА И СТУДИЈЕ

Примљено на VIII скупу Одељења историјских наука од 28. новембра 1990, на основу реферата *академика Војислава Ј. Ђурића* и *дописног члана* Гордане Бабић

Уредник
академик
ВОЈИСЛАВ Ј. ЂУРИЋ



БЕОГРАД 1995

Издаје
Српска академија наука и уметности
I издање

Лектор *Жељко Ћупић*

Превод резимеа *Алиса Тошић*

Технички уредник *Јелка Поморишац*

Компјутерски слог и коректура
Влада Томановић ("F-Print" Београд) и *Миодраг Марковић*

Фотографије
Републички завод за заштиту споменика културе, Београд

Припрема фотографија
Војо Јовановић ("МЗ" Београд)

Ликовно решење корица
Никола Јанковић и *Драгомир Тодоровић*

Тираж 1000 примерака

Штампа и повез
ГИП "Култура"
Београд, Маршала Бирјузова 28

инв. бр. 203

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд
75.052 (497.11) (082)

ЗИДНО сликарство манастира Дечана : грађа и студије / уредник Војислав Ј. Ђурић. – [1. изд.] . – Београд : САНУ, 1995 (Београд : Култура). – XIV, 643 стр. : илустр. ; 24 cm. – (Посебна издања / Српска академија наука и уметности ; књ. 632. Одељење историјских наука ; књ. 22)

На спор. насл. страни : Mural Painting of Monastery of Dečani. – Тираж 1000. – Белешке уз текст. – Стр. XIII–XIV : Предговор / Гордана Бабић. – Summaries.

ISBN 86–7025–211–2

1. Ђурић, Војислав Ј.

а) Манастир Дечани – Фреске – Зборници

ИД = 37763244

Своје радове у овој књизи
ученици Гордане Бабић
посвећују успомени на
рано преминулу професорку

САДРЖАЈ – CONTENTS

О овој књизи — Војислав Ј. Ђурић XIII
Предговор — Гордана Бабић XV

I ИСТОРИОГРАФСКА ИСТРАЖИВАЊА
I HISTORIOGRAPHICAL RESEARCH

Балша Ђурић, *Послератна истраживања зидног сликарства у манастиру Дечани* 3
Balša Djurić, Postwar Research of the Frescoes in Dečani Monastery 13

II РАСПОРЕД ФРЕСАКА И НАТПИСИ
II DISPOSITION OF THE FRESCOES AND INSCRIPTIONS

Попис фресака са натписима 17
List of the frescoes 43

Цртежи перспективних изгледа појединих простора у цркви с распоредом тема и фигура (Perspective views of the particular church areas showing the disposition of the frescoes) 63

III ИКОНОГРАФСКИ ПРОГРАМ
III ICONOGRAPHIC PROGRAM

Бојана В. Поповић, *Програм живописа у олтарском простору* 77
Bojana V. Popović, *Fresco Program in the Altar Area* 97

Миодраг Марковић, *Програм живописа у куполи* 99
Miodrag Marković, *Fresco Program in the Dome* 105

Миодраг Марковић, *Циклус Великих празника* 107
Miodrag Marković, *Cycle of the Great Feasts* 120

Сања Кесић-Ристић, *Циклус Христових страдања* 121
Sanja Kesić-Ristić, *Cycle of the Passion of Christ* 131

Миодраг Марковић, *Христова чуда и поуке* 133
Miodrag Marković, *Cycle of Christ's Public Ministry* 147

Гордана Бабић, *Богородичин Акатист* 149

Gordana Babić, *The Akathistos of the Virgin* 159

Александра Нитић, *Циклус проповеди св. Јована Претече* 161
Aleksandra Nitić, *Cycle of the Sermons of St. John the Baptist* 164

Александра Давидов Темерински, *Циклус Дела апостолских* 165
Aleksandra Davidov Temerinski, *Cycle of the Acts of Apostles* 178

Александра Давидов Темерински, *Циклус Успења Богородице* 181
Aleksandra Davidov Temerinski, *Cycle of the Dormition of the Virgin* 189

Александра Давидов Темерински, *Циклус Страшног суда* 191
Aleksandra Davidov Temerinski, *Cycle of the Last Judgement* 210

Весна Милановић, *Старозаветне теме и Лоза Јесејева* 213
Vesna Milanović, *Old Testament Themes and the Tree of Jesse* 240

Миодраг Марковић, *Појединачне фигуре светитеља у наосу и параклисима* 243
Miodrag Marković, *Individual Figures of Saints in the Naos and Chapels* 264

Драган Војводић, *Портрети владара, црквених достојанственика и племића у наосу и припрати* 265
Dragan Vojvodić, *Portraits of Rulers, Church Dignitaires and Patricians* 298

Милан Радујко, *Програм живописа око "Краљевског" престола* 301
Milan Radujko, *Fresco Program around the "King's" Throne* 307

Бојана В. Поповић, *Програм живописа у параклису Св. Николе. Олтар* 309
Bojana V. Popović, *Fresco Program in the Chapel of St. Nicholas. The Sanctuary* 310

Сања Кесић–Ристић, *Циклус св. Николе* 311
Sanja Kesić–Ristić, *Cycle of St. Nicholas* 318

Бојана В. Поповић, *Програм живописа у параклису Св. Димитрија. Олтар* 319
Bojana V. Popović, *Fresco Program in the Chapel of St. Demetrius. The Sanctuary* 321

Јелена Марковић. Миодраг Марковић, *Циклус Генезе и старозаветне фигуре у параклису Св. Димитрија* 323
Jelena Marković, Miodrag Marković, *Genesis Cycle and Old Testament Figures in the Chapel of St. Demetrius* 351

Сања Пајић, *Циклус св. Димитрија* 353
Sanja Pajić, *Cycle of St. Demetrius* 360

Весна Милановић, *Програм живописа у припрати* 361
Vesna Milanović, *Fresco Program in the Narthex* 374

Сања Кесић-Ристић, Драган Војводић, *Менолог* 377
Sanja Kesić-Ristić, Dragan Vojvodić, *The Menologion* 426

Бојан В. Поповић, *Програм живописа у капели Пећпала* 451
Bojan M. Popović, *The Pećpal Familly Chapel* 469

IV СЛИКАНИ ОРНАМЕНТИ
IV PAINTED ORNAMENTS

Александра Нитић, *Сликани орнаменти у Дечанима. Мотиви и распоред* 473
Aleksandra Nitić, *Painted Ornaments in Dečani. Motifs and Disposition* 476

Мирољуб Марјановић, *Основна објашњења о намени и врстама орнамената у дечанском живопису* 513
Miroljub Marjanović, *Basic Explanation of the Purpose and Types of Ornaments* 532

V СТУДИЈЕ
V STUDIES

Драган Војводић, *Прилог познавању иконографије и култа св. Стефана у Византији и Србији* 537
Dragan Vojvodić, *Contribution to Understanding of the Iconography and Cult of St. Stephen in Byzantium and Serbia* 564

Миодраг Марковић, *О иконографији светих ратника у источнохришћанској уметности и о представама ових светитеља у Дечанима* 567
Miodrag Marković, *On the Iconography of the Military Saints in Eastern Christian Art and the Representations of Holy Warriors in the Monastery of Dečani* 627

СКРАЋЕНИЦЕ – ABBREVIATIONS 633

О ОВОЈ КЊИЗИ

Пред читаоцима је својеврсна књига о манастиру Дечанима. У питању је зборник радова већег броја истраживача посвећен зидном сликарству у задужбини краља Стефана Дечанског и цара Душана. Нема сумње да највећу њену вредност представљају научне новине како у описима засебних циклуса или целина, тако и у продубљеним студијским осврtима на њих.

Књига је, иначе, ремек-дело професорског рада дописног члана САНУ Гордане Бабић. Она је руководила вишегодишњим теренским истраживањем у манастиру, као што је надгледала писање текстова својих сарадника и упућивала их, све време, у ком правцу треба да траже како би остварили добре исходе. Цео подухват је обављен у оквиру постдипломских студија средњовековне уметности на Филозофском факултету, а учесници су били њени студенти постдипломци или они који су се за то припремали. Замисао је била њена. До тог времена, а од средине шездесетих година, на Одељењу за историју уметности готово свакога лета одржавале су се летње праксе по средњовековним споменицима захваљујући методама које је увела наша генерација у својим почетним универзитетским данима. Ми смо на тај начин упућивали у занат младе студенте припремајући их за будући рад. Пребацујући нагласак на активно истраживање и усредсређујући га међу већ опредељене постдипломце, Гордана Бабић је, слично неким њеним савременицима на европским и америчким универзитетима, добила, с једне стране, нове научне исходе а, с друге, методски добро припремила младе сараднике за самосталан научни рад. Без икакве сумње, књига о Дечанима дуго ће се у науци помињати, а на сарадницима Гордане Бабић претежно ће почивати испитивање средњовековног зидног сликарства, иконописа и минијатуре у непосредном времену.

Гордана Бабић није дочекала да види ову књигу. Била ју је довела до коначне редакције (још јула 1991). По њеној смрти (25. XII 1993), њен асистент, Миодраг Марковић, уложио је велики труд и љубав да припреми штампу. Без његовог залагања, без обзира на разумевање које је показало Одељење историјских наука САНУ, не би ни до данас књига изишла.

Војислав Ј. Ђурић



ПРЕДГОВОР

У овој књизи сви радови су посвећени бољем разумевању фресака које красе Спасову цркву у манастиру Дечани. Задужбина краља Стефана Уроша III Дечанског и краља, а потом цара, Душана, дечанска црква је грађена од 1327. до 1335, а украшена је живописом између 1335. и 1348. Одавно су познати сви основни подаци о овом значајном споменику српске уметности. Међутим, историчари уметности данас постављају сложенија питања и очекују од постојеће грађе потпуније одговоре. Многи чланци и студије посвећени су појединачним питањима или појавама запаженим при посматрању дечанских фресака, али грађа о дечанском сликарству остала је сагледана само у обиму који је пружио пионирски рад Владимира Петковића из 1941. године. Тешко би било поверовати после пола века ишчекивања да ће се скоро појавити неки појединац, истраживач, спреман да се ухвати у коштац с мноштвом дечанских слика. А оне одавно заслужују свестрану обраду. Зато су млади, даровити историчари уметности покушали овом књигом да пруже ново, свестраније и потпуније "читање" дечанских фресака, не би ли тако и себи и другим припремили сигурније основе за будућа истраживања. Замисао се појавила средином осамдесетих година у семинару за историју уметности Филозофског факултета у Београду, када су вежбе из средњовековне српске уметности припремали и водили професори Војислав Ј. Ђурић и Гордана Бабић. Захваљујући сагласности дечанског игумана оца Јустина и надлежних институција, а уз материјалну помоћ Српске академије наука и уметности, током три лета, 1988, 1989. и 1990, у Дечанима су вршена испитивања, цртања и мерења у циљу подробног приказивања целокупне грађе о дечанским фрескама. Коришћење покретне скеле, која нам је стављена на располагање током две недеље 1988. године, захваљујући сарадњи са Републичким заводом за заштиту споменика културе из Београда, убрзало је рад и омогућило читање натписа и прегледање фресака у горњим зонама. Обимне послове истраживачи су савладали предано радећи у Дечанима укупно четири недеље, али враћајући се споменику у више наврата током наведене три године. Тринаест младих историчара уметности приложило је у овој књизи основне описе и објашњења дечанских фресака, допуњавајући у више случајева досадашње познавање грађе. Све цртеже перспективних изгледа израдили су мр арх. Владимир Мако, асистент Архитектонског факултета у Београду, и Владимир Кулић, студент архитектуре, а остале цртеже припремили су у Дечанима историчари уметности Александра Нитић, Гордана Вељановић и Никос Дионисопулос.

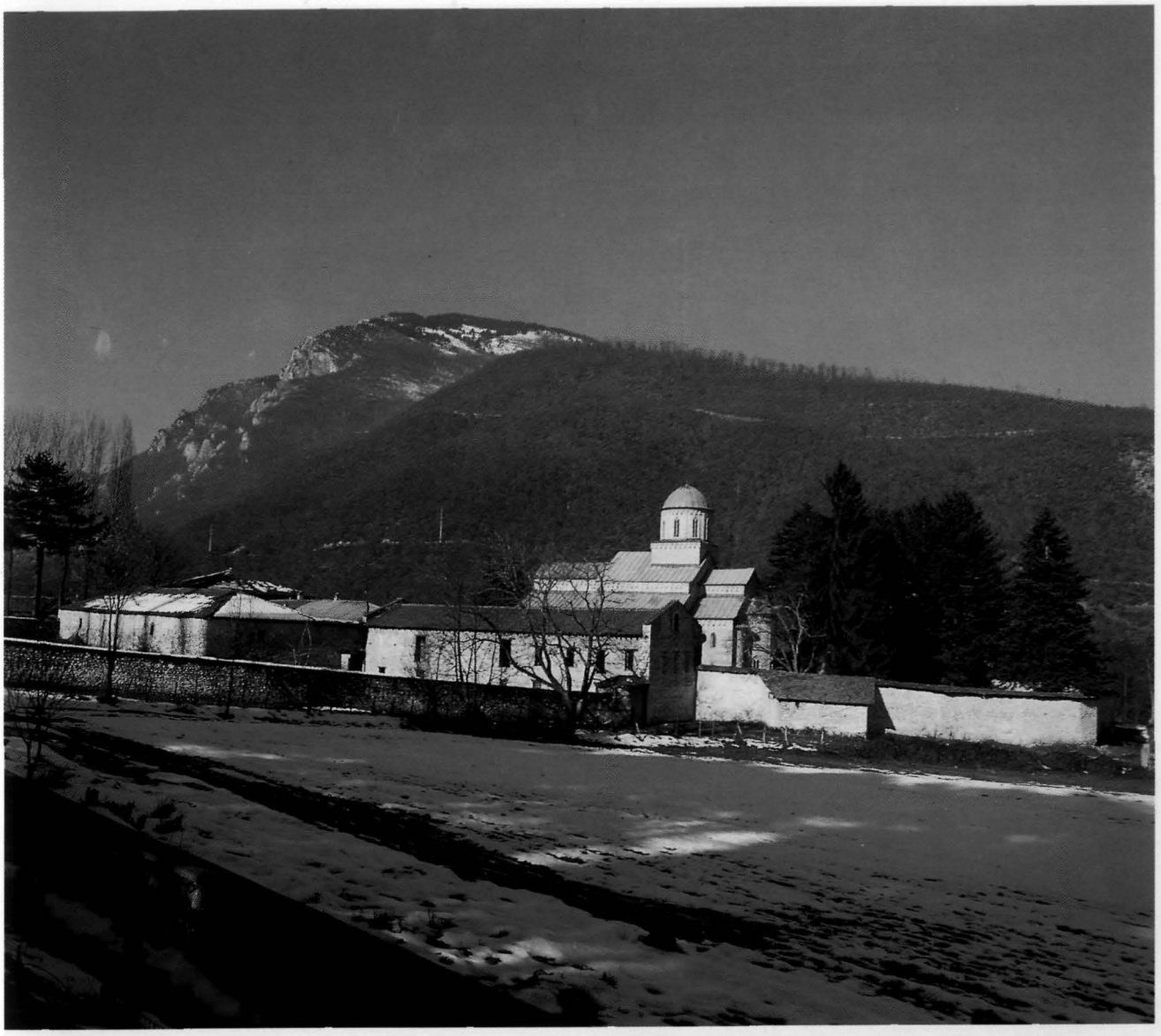
Циљ нашег подухвата био је наметнут потребом да се подробно и тачно прикаже све што је насликано и написано на дечанским зидовима, да би касније та проверена грађа послужила изради појединачних студија и коначно писању нове монографије о Дечанима.

Неке од предвиђених студија нашле су место већ у овој књизи. Међутим, и поред јасно сагледаног циља целовитог рада и унапред договореног обима неопходних објашњења за сваку слику или циклус, није се могла избећи неуједначеност у обради појединих делова, првенствено због чињенице да су у нашој и светској науци извесне теме веома често обрађиване у многим објављеним радовима, док су друге скоро занемарене. То опште стање у науци одразило се и приликом тумачења појединих тема у Дечанима. С друге стране, наша обавештеност о научним радовима објављеним у страним издањима није ни потпуна, ни савршена, па ће и у напоменама наших прилога бити примећени недостаци. Желели смо у овом тренутку, ипак, да опишемо целину дечанског сликарства на нов начин и да учинимо корак даље, примењујући у Дечанима сва расположива знања нашег времена.

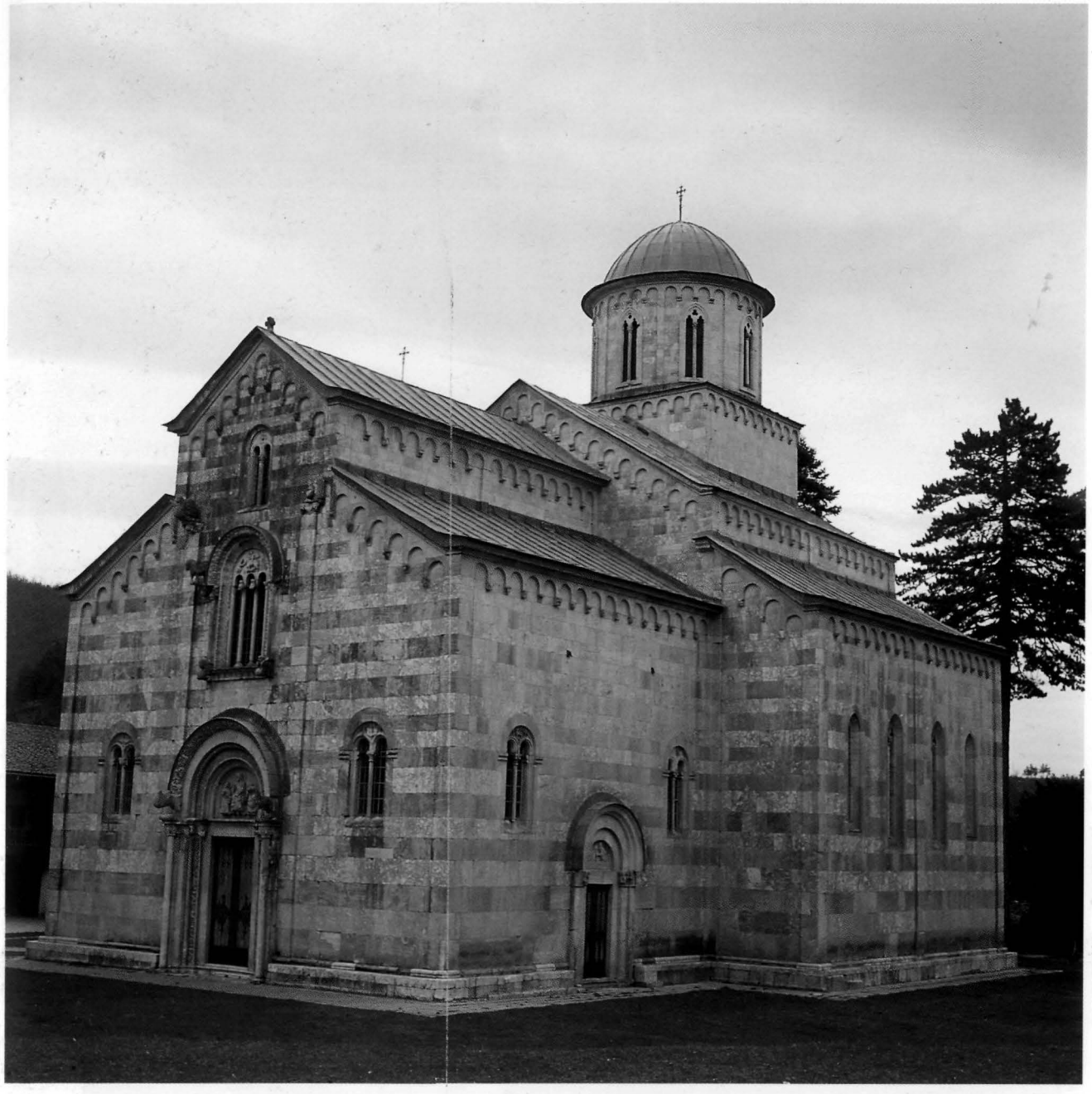
У име свих сарадника, изражавам захвалност Српској академији наука и уметности, епископу рашко-призренском господину Павлу, садашњем Патријарху српском, игуману Дечана, јеромонаху оцу Јустину, као и многим установама, на првом месту Институту за историју уметности Филозофског факултета у Београду, Републичком заводу за заштиту споменика културе у Београду, Покрајинском заводу за заштиту споменика културе у Приштини, и свима који су на разне начине допринели остварењу нашег пројекта и појави ове књиге. Истраживања, међутим, не сматрамо завршеним и сматрамо да сада снаге треба усмерити према студијама посебних проблема запажених у дечанској грађи.

Београд,
новембар 1990.

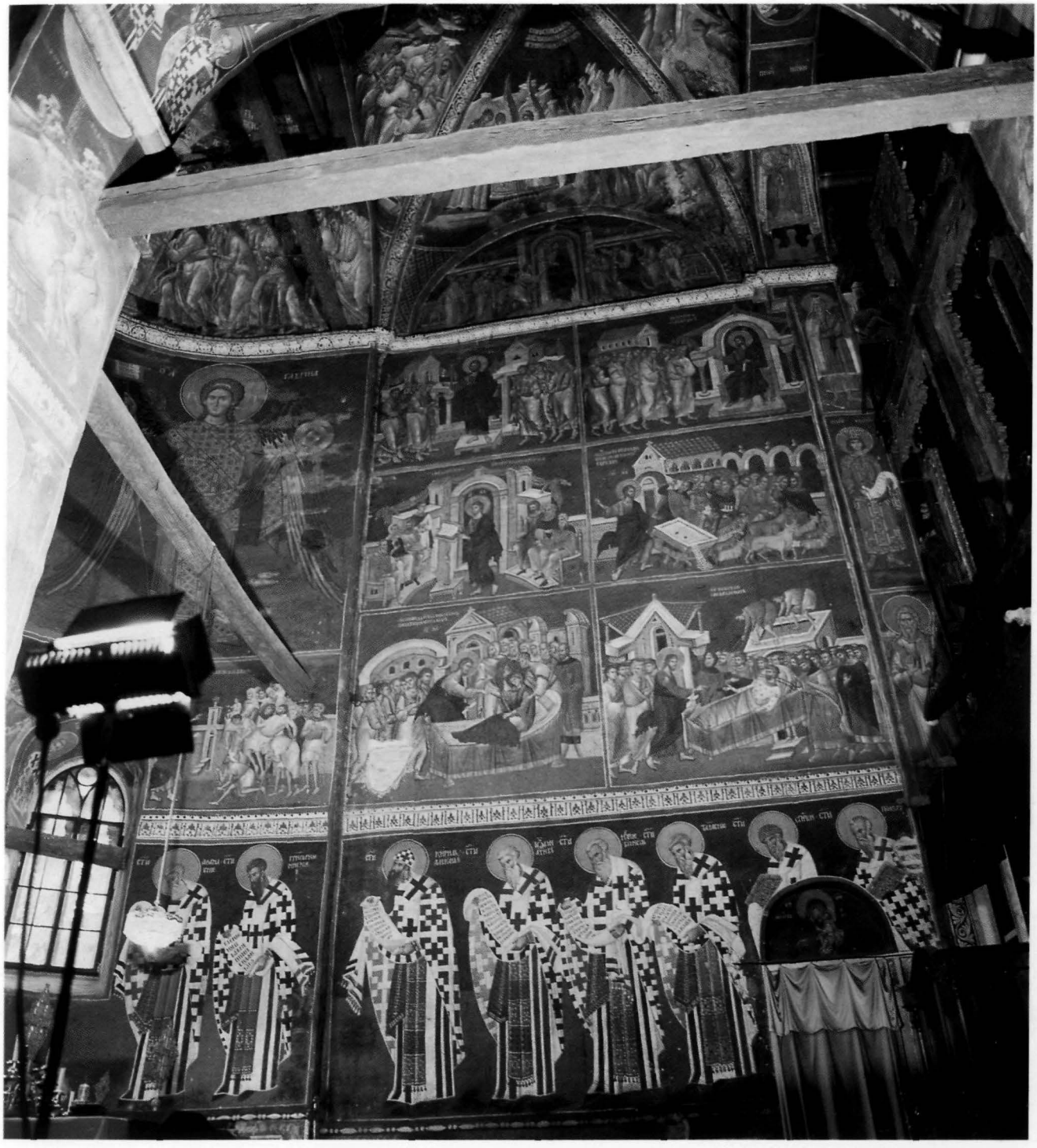
Гордана Бабић



Манастир Дечани, поглед са југоистока – Monastery of Dečani, general view from the southwest



Манастир Дечани, црква Христа Пантократора. Поглед са југозапада – Monastery of Dečani, the church of Christ Pantocrator. View from the southwest



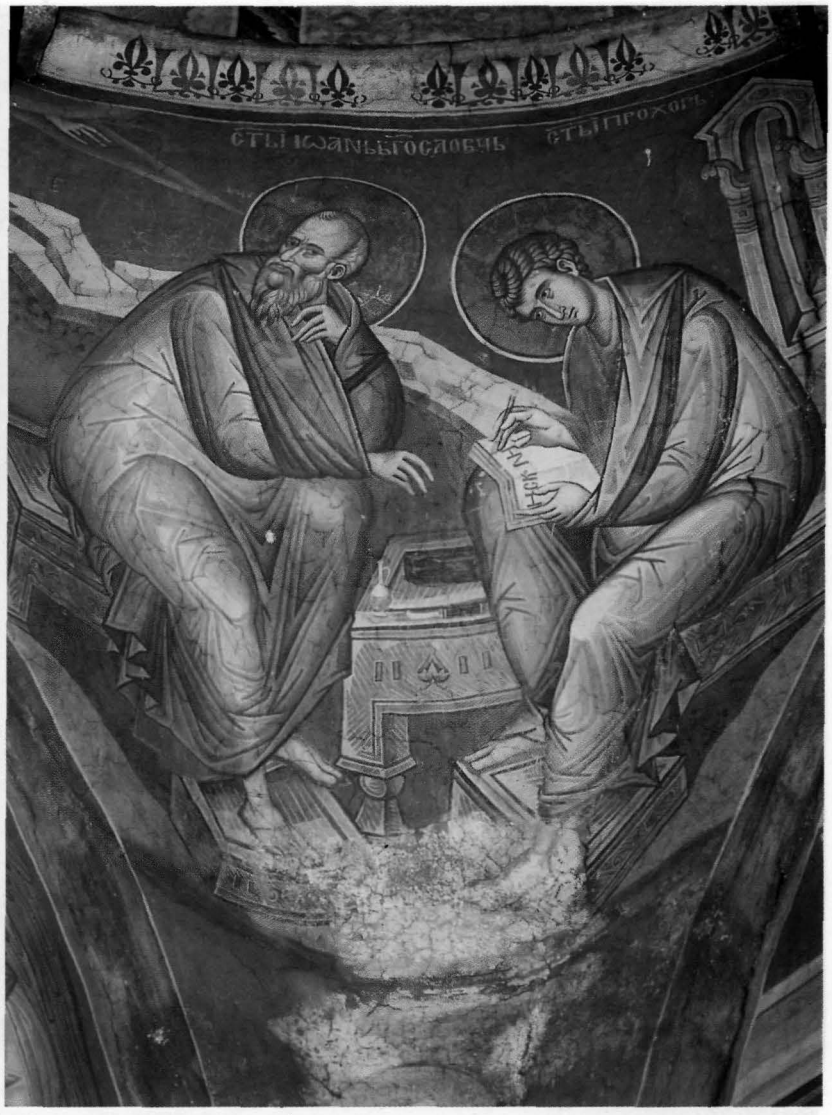
СРПСКИ ПРАВОСЛАВНИ МАНАСТИР ДЕЧАНИ

Дечани, олтарски простор, јужни зид – Dečani, the altar area, south wall



Дечани, купола – Dečani, the dome





Дечани, купола. Пророк Јеремија – Dečani, the dome. Eremiah the Prophet

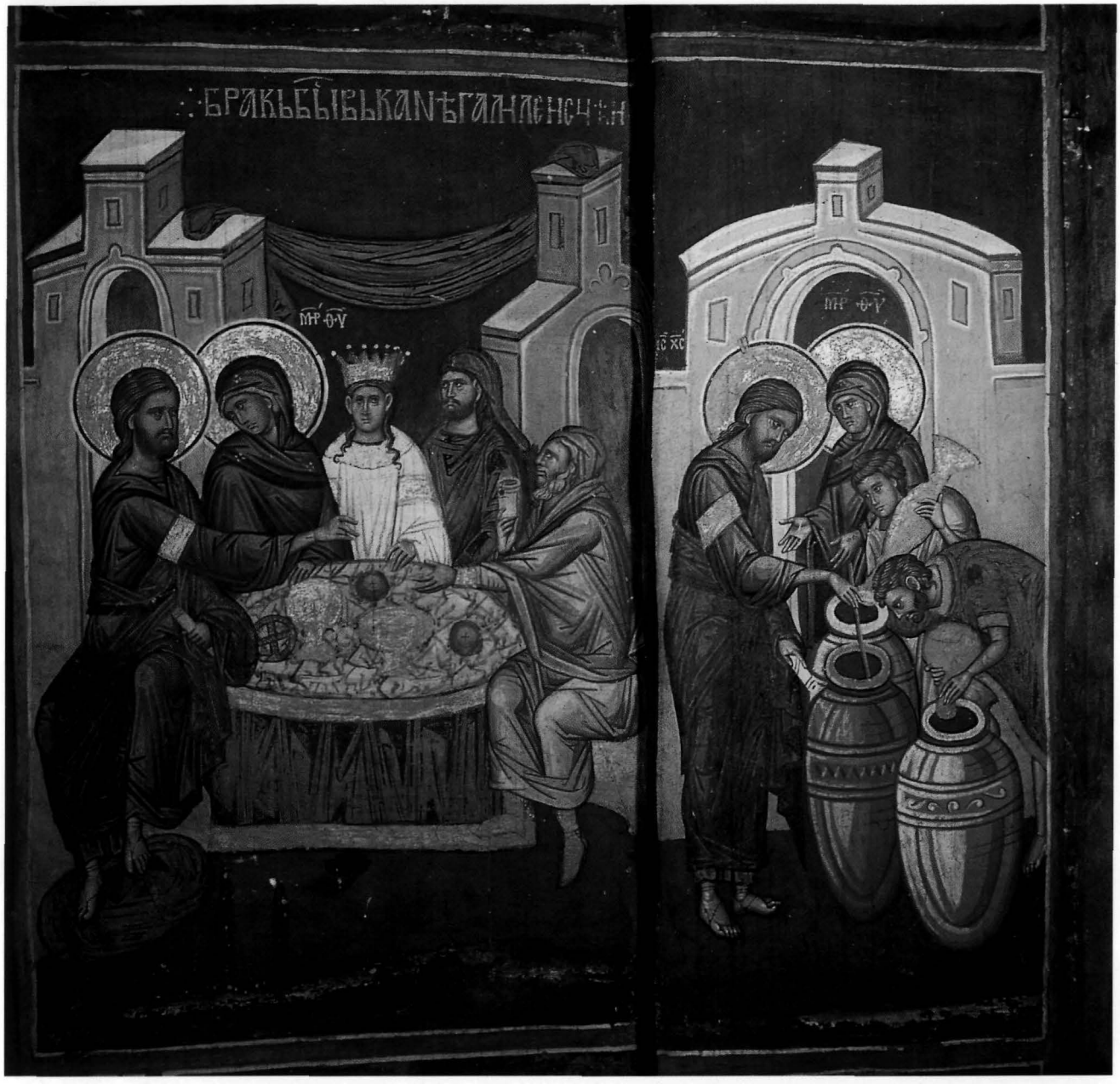
Дечани, североисточни пандантиф. Јеванђелист Јован и Прохор – Dečani, the northeastern pendentif. St. John the Evangelist and Prochorus



Дечани, поткуполни простор. Вазнесење Христово – Dečani, the area under the dome. Ascension of Christ



Дечани, наос. Богородичин Акатист (детаљи) – Dečani, naos. Acathistos Hymn of the Virgin (a details)

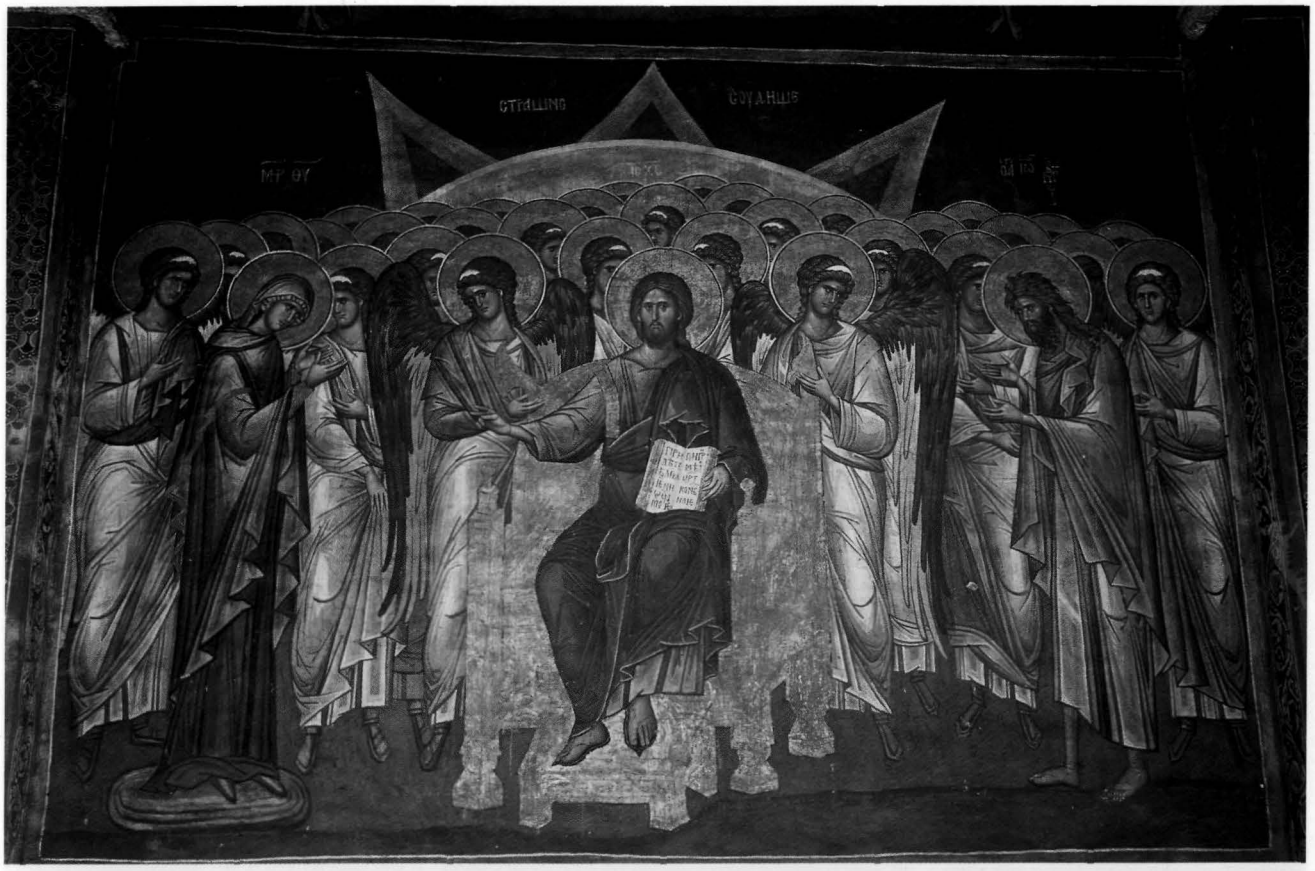


Дечани, наос. Свадба у Кани – Dečani, naos. Marriage Feast at Cana

→

Дечани, наос. Страшни суд (детаљ) – Dečani, naos. Last Judgment (a detail)

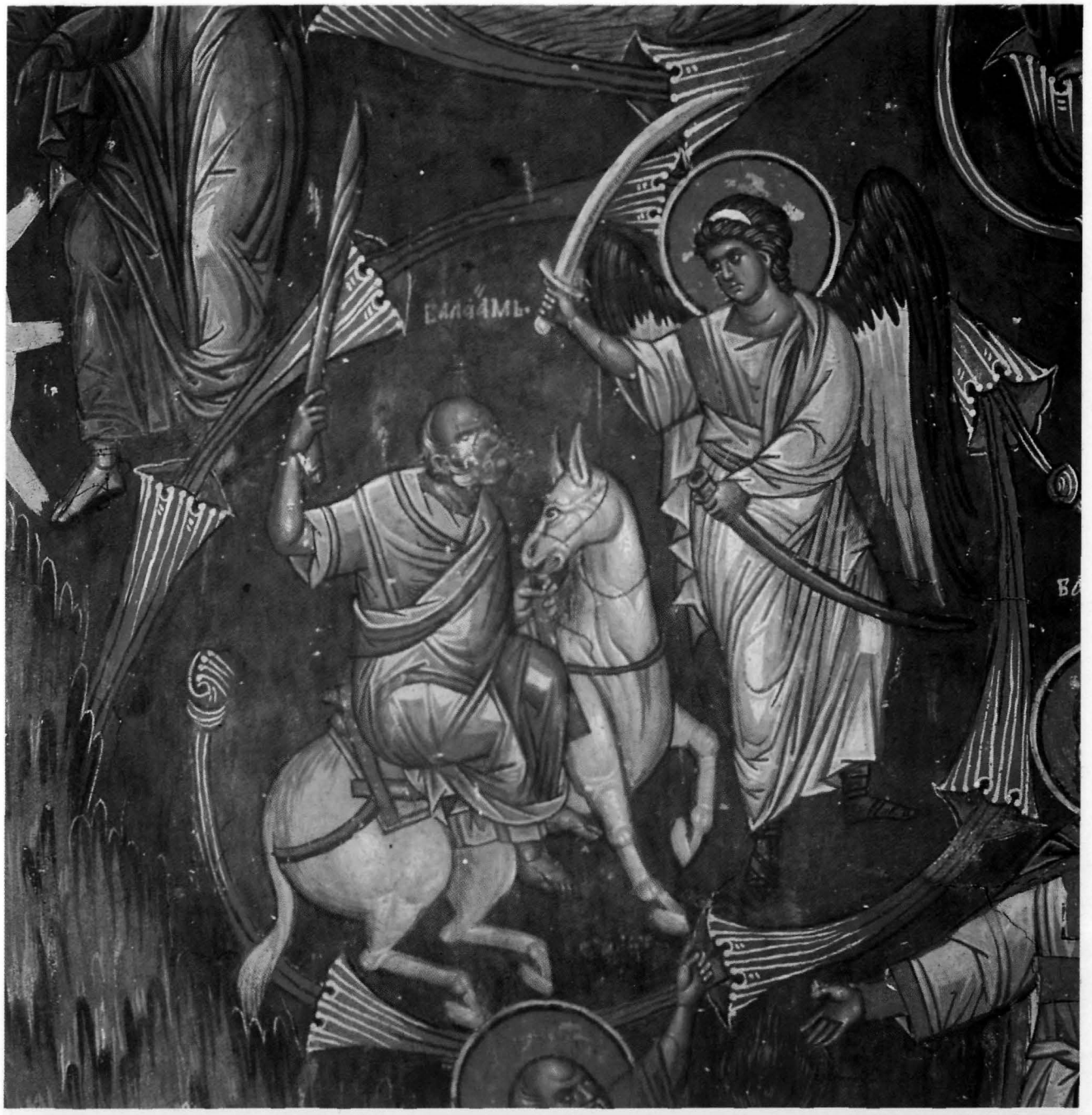
Дечани, наос. Дела апостолска (детаљи) – Dečani, naos. Cycle of the Acts of the Apostles (a details)



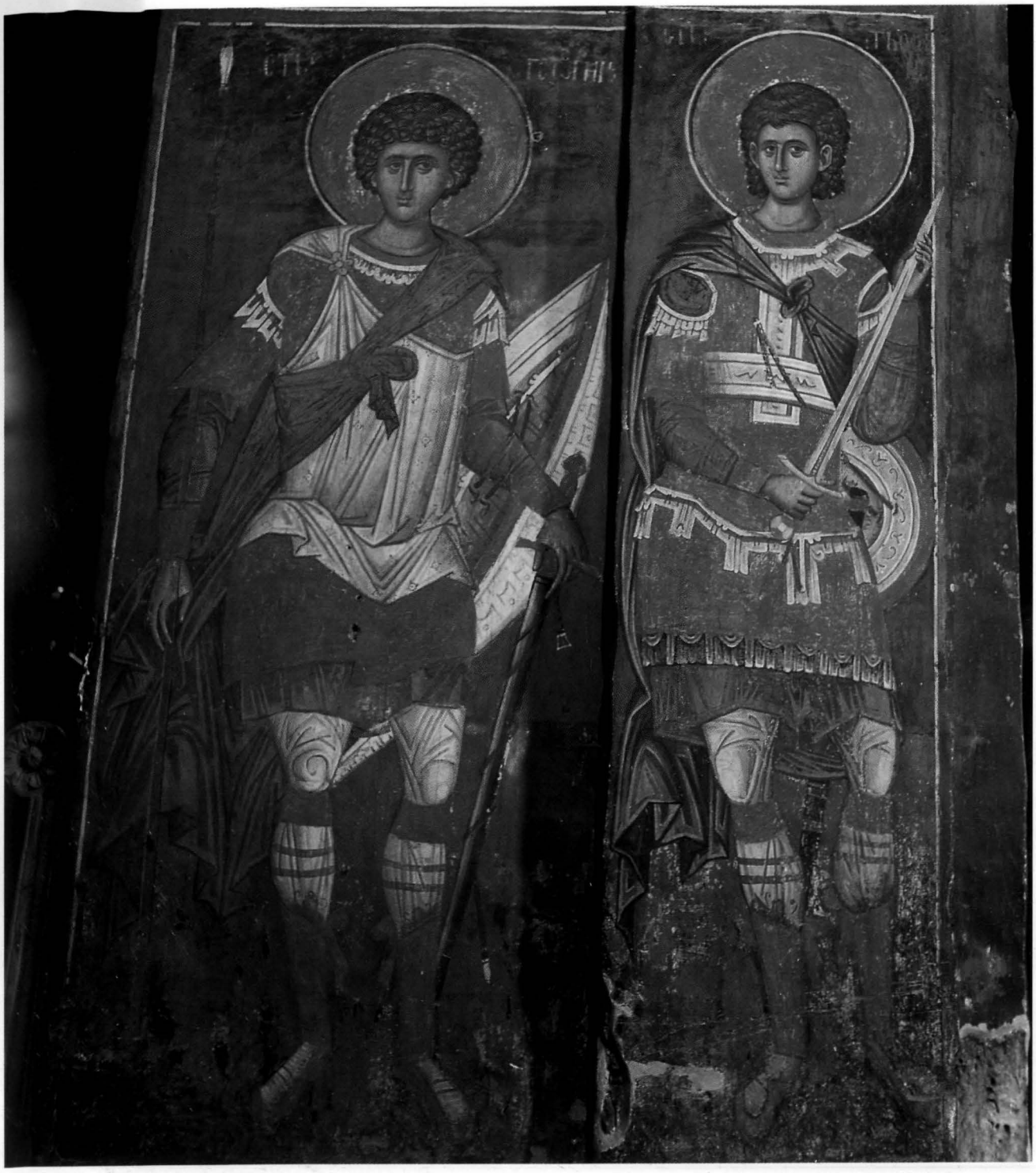




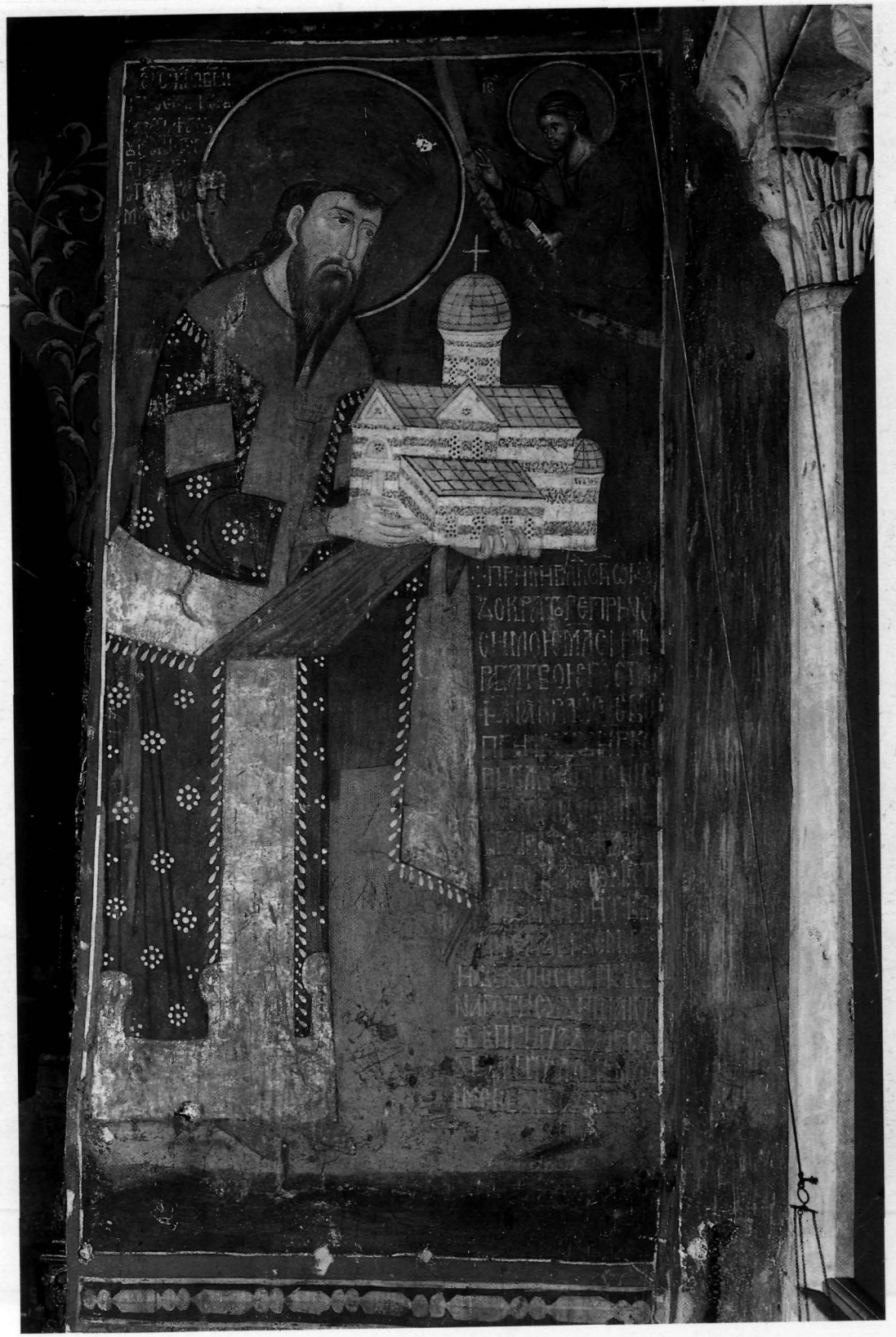
Дечани, наос. Успење Богородичино – Dečani, naos. Dormition of the Virgin



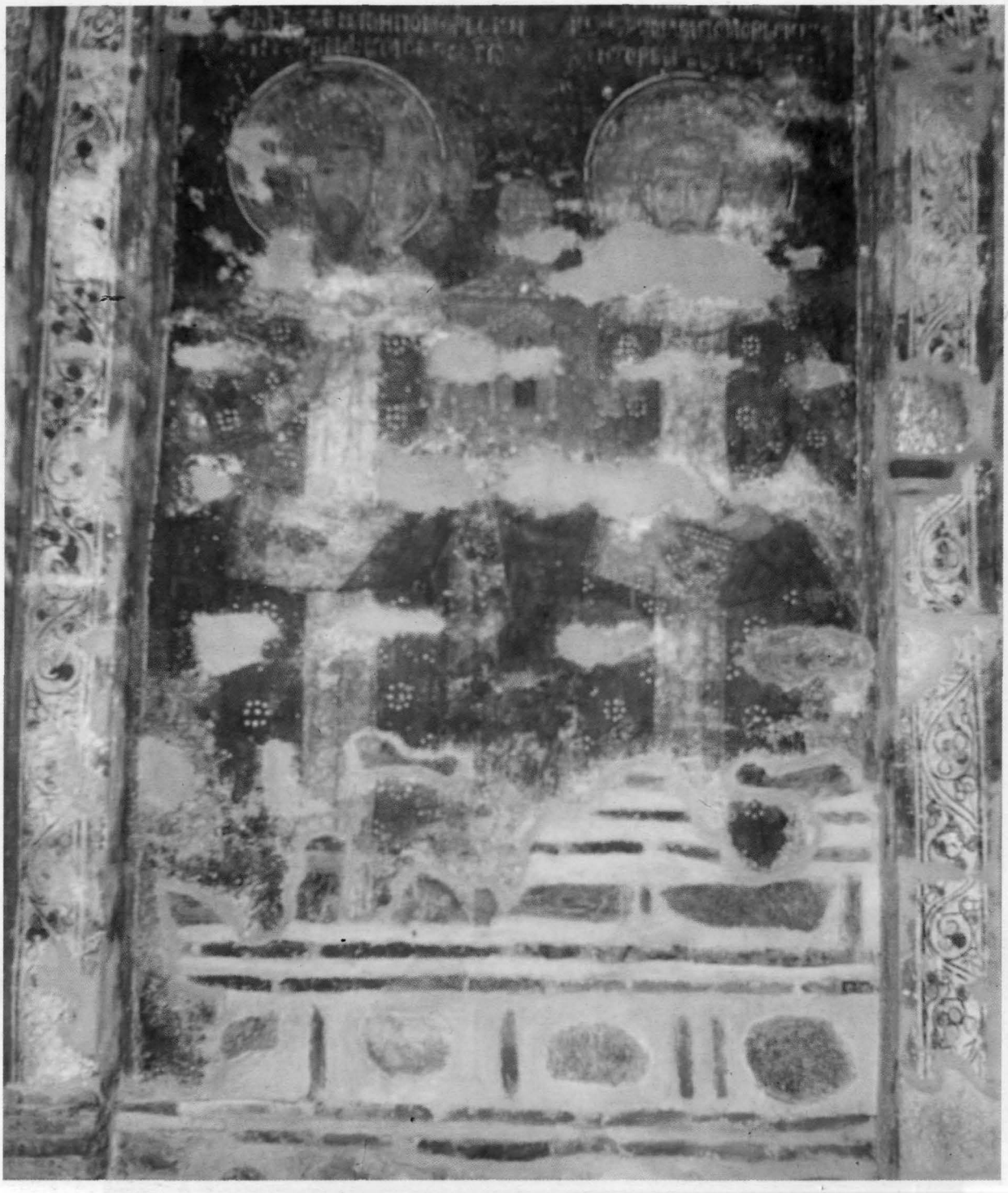
Дечани, наос. Лоза Јесејева (детаљ) – Dečani, naos. Tree of Jesse (a detail)



Дечани, наос. Св. Ђорђе и св. Прокопије – Dečani, naos. St. Georgius and St. Procopius



Дечани, наос. Свети краљ Стефан Дечански – Dečani, naos (near the altar screen). St. Stefan Dečanski



Дечани, јужни зид западног травеја јужног параклиса. Ктиторски портрет краљева Стефана Дечанског и Душана – Dečani, the south wall of the southern chapel. Portrait of the Founders, King Stefan Dečanski and King Dušan



Дечани, западни зид јужног параклиса. Млади краљ Урош, краљица Јелена и непознати дечак, вероватно Симеон Синиша – Dečani, the western wall of the southern chapel. Young King Uroš, Queen Jelena and an unknown boy, probably Simeon Siniša.



Дечани, јужни параклис, олтар. Акатист Богородичин (деталь: краљ Душан, млади краљ Урош и краљица Јелена) – Dečani, the southern chapel, the sanctuary. Akathistos Hymn of the Virgin (a detail: King Dušan, Young King Uroš and Queen Jelena)



Дечани, северни зид припрате. Краљ Урош, цар Душан и царица Јелена – Dečani, the northern wall of the narthex. King Uroš, Tzar Dušan and Tzarina Jelena.



Дечани, источни зид припрате. Христос Пантократор – Dečani, the eastern wall of the narthex. Christ Pantocrator



Дечани, источни зид припрате. Лоза Немањића – Dečani, the eastern wall of the narthex. Nemanjić Familly Tree



Дечани, источни зид припрате. Циклус св. Ђорђа (детаљи) – Dečani, the eastern wall of the narthex. Cycle of St. George (a details)

I

ИСТОРИОГРАФСКА ИСТРАЖИВАЊА

ПОСЛЕРАТНА ИСТРАЖИВАЊА ЗИДНОГ СЛИКАРСТВА У МАНАСТИРУ ДЕЧАНИ

БАЛША ЂУРИЋ

Манастир Дечани, задужбина краља Стефана Уроша III Дечанског и његовог сина Душана, један је од најзначајнијих споменика српске средњовековне уметности. Налази се на реци Бистрици, између Пећи и Призрена. Црква, посвећена Христу Пантократору, највећи је споменик српске сакралне архитектуре средњег века. Зидана је до 1335. године, а градитељ је био фра Вита из Котора. Има облик петобродне базилике са куполом над средишњим делом и пространу тробродну припрату.[1]

Добро очувани живопис представља најбогатију тематску целину на нашим просторима, а такође је значајан и за боље упознавање византијске уметности из средине XIV века. Фреске дечанске цркве, сем у изузецима, нису шире и темељније проучене, а рад на изучавању овог сликарства узео је маха тек у послератним деценијама. Читаво то раздобље су се један за другим отварали нови проблеми, који су полако и стрпљиво решавани, док се на нека питања, као што су: порекло сликара дечанске декорације, година завршетка сликарске целине, узори на које се угледало приликом осликавања, још увек није дошло до крајњег решења, како барем изгледа из садашњег угла гледања.

Својом лепотом и очуваношћу манастир Дечани је одавно почео да привлачи пажњу путописаца и истраживача наших старина. Интересовања за овај важан споменик датирају још од времена Јована Рајића и она непрестано трају све до наших дана. Треба нагласити да су Дечани добили своје заслужено место у готово свим прегледима средњовековне уметности, а незаобилазни су у свим приручницима о византијској уметности. Међутим, прича о манастиру Дечани, његовом изучавању и значају који има у светској културној баштини има и своју предисторију, односно – треба се вратити у године после Првог светског рата.

У то време општег полета, када су се стекли услови за нови узлет историјске науке код нас, новоослобођеним областима, које су биле под турском окупацијом, посвећена је посебна пажња. Тада почињу да се јављају и о манастиру Дечани први озбиљнији прилози, посвећени углавном појединачним проблемима. Временом је прикупљена значајна грађа о овом споменику, што је логично наметнуло потребу за настанком једног целовитијег дела. Тог посла су се латили др Владимир Петковић и архитекта Ђурђе Бошковић. Као резултат њиховог упорног рада, изашла је из штампе 1941. године прва и за сада једина комплетна монографија о манастиру Дечани.[2] Уједно, био је то и први корак ка бољем упознавању за нашу историју веома вредног споменика. Када је настало ово дело наша историја уметности још увек није била далеко одмакла од својих почетака, а циљ у тим временима је био, као и раније, да се створи што шира слика о вредностима нашег наслеђа.

После Другог светског рата многе околности су допринеле да се измени однос према нашим споменицима, па самим тим и према Дечанима. У првим послератним годинама стасала је читава генерација младих историчара уметности, која је са огромним еланом радила на изучавању наше културе. На њиховом челу тада се налазио професор Светозар

1 Бошковић, *Дечани*, I, 23 et passim.

2 В. Р. Петковић, Ђ. Бошковић, *Манастир Дечани*, I–II, Београд 1941.

Радојчић, чијим истраживачким радом у Дечанима су створени услови за систематично испитивање дечанског сликарства. Убрзо је и велики број страних научника почео да се занима за фреске цркве Христа Пантократора, што је резултирало чињеницом да су Дечани са својим живописом постали споменик без кога се не може расправљати о уметности византијског света у XIV веку. Које место дечанско сликарство заузима у тој уметности сведоче општи прегледи сачињени од стране врсних истраживача: Андре Грабара, Дејвида Талбота-Рајса, Виктора Никитича Лазарева, Алисе Владимировне Банк, Шарла Делвоа, Волфганга Фрица Фолбаха, Жаклин Лафонтен-Дозоњ и Џона Беквита.[3]

Ипак, овом приликом се већа пажња мора поклонити прегледима наше средњовековне уметности и нашим научницима. Сматрамо да је њихов допринос на утврђивању праве вредности дечанског сликарства помогао да порасте и интересовање иностраних истраживача. Почасно место, свакако, заузима Владимир Петковић.

Својом књигом "Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа"[4] Владимир Петковић је обавио пионирски посао у историји српске уметности. Ово дело, заправо, представља резултат дугогодишњег теренског рада, чиме су први пут на једном месту сакупљени подаци о споменицима српског порекла. Све цркве су наведене азбучним редом. Тако је, по први пут, добијен увид у обим српских црквених споменика и њихову покретну и непокретну уметничку баштину. "Преглед црквених споменика", замишљен и остварен као азбучни преглед, пружа на увид основне податке о локацији споменика, ктитору, понекад и творцу одређених уметничких дела и програму, колико то, наравно, оваква публикација омогућава.

Манастиру Дечани и његовом уметничком благу ту је поклоњена значајна пажња, свакако због историјских и уметничких вредности које овај споменик изједначавају са највреднијим српским делима. Вероватно да је на такву оцену утицала и околност што је В. Петковић подробно проучио Дечане и 1941. године заједно са архитектом Ђурђем Бошковићем објавио до сада незаменљиву монографију о Дечанима. Она је свим каснијим истраживачима служила као основа за рад. Део текста посвећен дечанском манастиру у "Прегледу црквених споменика" садржи све важне податке о његовој историји и уметничком благу. Описи се односе и на архитектуру и на сликарство. Живопис је врло пажљиво пописан, све је набројано, како по просторима и зонама, тако и по циклусима. Све сцене су наведене именом, без упуштања у детаље, што се може објаснити опредељењем књиге.

Без сумње је "Преглед црквених споменика" Владимира Петковића послужио као полазна тачка и свим каснијим истраживачима који су се бавили сличном делатношћу после 1950. године. У томе, свакако, најистакнутија места заузимају: Светозар Радојчић, Војислав Ј. Ђурић и Гордана Бабић.

Књига Светозара Радојчића "Мајстори старог српског сликарства"[5] је значајан огранак великог посла који је започео Владимир Петковић. Заслуга С. Радојчића је што је на једном месту прикупљена грађа о сликару-стваоцу у старој српској уметности. У овој књизи је расправљано о делима приличног броја наших сликара од XII до XVII века, који су аутору били познати преко својих дела, или по сачуваним писаним подацима.

О дечанском живопису С. Радојчић говори у делу књиге који носи поднаслов: Мајстори од 1330. до 1459. године. Указао је на чињеницу да и у оквиру византијске уметности сви сликари нису стварали на исти начин. Показао је да сваки од њих има своју сликарску индивидуалност по којој се разликује од других. Ту одлику је предочио и говорећи о дечан-

3 A. Grabar, *Byzance. L'art byzantin du moyen âge (du VIIIe au XVe siècle)*, Paris 1963, 174; idem, *L'art du moyen âge en Europe orientale*, Paris 1968, 69, 108; idem, D. Talbot-Rice, *Art of the Byzantine Era*, London 1963, 209–210, 216–218; idem, *Byzantine Painting: The Last Phase*, London 1968, 113; В. Н. Лазарев, *История византийской живописи*, I, Москва 1947, 238, 375; idem, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, 390–391; idem, *История*, 1986[2], 177, 259–260; А. В. Банк, *Искусство южних Славян*, in: Всеобщая история искусства, II, Москва 1960, 117–118; Ch. Delvoye, *L'art byzantin*, Paris 1967, 354–355; W. F. Volbach, J. Lafontaine-Dosogne, *Byzanz und der christliche Osten*, in: Propyläen Kunstgeschichte, 3, Berlin 1968, 146–147, 263, 274; J. Beckwith, *Early Christian and Byzantine Art*, London 1970, 149–150.

4 Петковић, *Преглед*, 86–98.

5 С. Радојчић, *Мајстори старог српског сликарства*, Београд 1955, 37–39.

ској сликаној декорацији. Разлике које постоје међу мајсторима фресака у Дечанима су врло уочљиве. Посебно је проучио рад сликара који је оставио своје име – "грешни Срђ". За њега је установио да би могао да буде аутор циклуса Генезе и Житија св. Димитрија, Приче о Адаму и Еви и флоралних орнамената на ребрима сводова. На основу рада овог сликара, за који каже да је просечан, С. Радојчић је објаснио на који начин су радили и остали мајстори. Захваљујући чињеници да је успео да разлучи сликарство већег броја уметника, аутор је објаснио и разлике у начину рада на појединим деловима декорације у дечанској цркви.

Начин на који је књига "Мајстори старог српског сликарства" подељена био је за оно време сасвим прихватљив. Међутим, брзо су се знања о српској средњовековној уметности проширивала, тако да је у размаку од само десетак година дошло до сасвим новог стилског раздвајања сликарских дела нашег средњег века. Ипак, и данас је рад Светозара Радојчића незаобилазан.

"Старо српско сликарство"[6] Светозара Радојчића представља још један велики допринос овог истакнутог научника бољем познавању старе српске уметности. Тада је, по први пут, успостављена подела стилова на монументални, наративни и декоративни.

Овим рашчлањивањем, сликарство манастира Дечани припада наративном стилу у сликарству, који је трајао од 1300. до 1370. године. С. Радојчић је приметио да су српски мајстори Душановог доба, као и византијски сликари, желели да импонују својом ученошћу. Ово своје мишљење поткрепио је тиме што је навео циклусе и сцене за које треба тражити узоре директно у византијској уметности. Радојчић је сматрао да се време настанка и завршетка живописања цркве може одредити преко бројних Душанових портрета, а још пре преко Урошевих, који се налазе у нартексу и наосу цркве. Идући даље у анализи рада мајстора, С. Радојчић је уочио да се праћењем сцена од истока према западу јавља читава мрежа вешто груписаних композиција и да при том преовлађује геометријска подела тема. И овом приликом јасно је одвојио рад сваког мајстора и изразио претпоставку да неки од њих нису били православне вере. Сматрао је да су живопис извели сликари из Котора који су радили у "грчком маниру", настављајући традиције старих приморских радионица.

У овом тренутку најважнији приручник о византијским фрескама на нашем подручју је књига Војислава Ј. Ђурића "Византијске фреске у Југославији".[7] Споменици обрађени у овој књизи поређани су хронолошким редом, али по областима које оцртавају црквену и административну организацију српске државе. Међу многим црквама о којима се у овој књизи говори манастир Дечани добио је једно од значајнијих места.

В. Ј. Ђурић нарочито је подвукао енциклопедијски карактер дечанског сликарства, указавши да оно показује ученост средине, као и знање сликара. Заправо, кроз живопис је приказан однос људи средњег века према вери, према Богу, али и однос према држави и према власти. По једном од закључака В. Ј. Ђурића, у Дечанима је кроз слику исказан став српског двора и црквених великодостојника према уметности у служби религије и према прослављању династије. Поред овога, аутор је нагласио да се циклуси Генезе, Дела апостолских, Прича Соломонових, Акатиста Богородичиног и Књига пророка Данила ретко налазе у живопису византијског света, неки су чак јединствени, а неки се у Дечанима први пут појављују.

Дечански сликари су били, како каже В. Ј. Ђурић, сведоци великих догађаја у историји државе, па стога не чуди њихов допринос развоју владарске иконографије. Душаново сликарство је у Дечанима добило сјај достојан моћи великог владара. По запажању В. Ј. Ђурића, овде су после дугог прекида изведене фреске богатим материјалима, златом, попут српских зидних слика из XIII века. При том је наглашена разлика у квалитету фресака у наосу и припрати цркве.

Закључци до којих је дошао аутор уједно објашњавају зашто дечанско сликарство заузима тако изузетно место у нашој средњовековној уметности. Посебно је истакнуто да се допринос дечанских сликара налази у области сазнајног у уметности. Они су поклањали нарочиту пажњу сликаној архитектури тако што су се ослобађали детаља с намером да

6 Радојчић, *Сликарство*, 131–140.

7 Ђурић, *Византијске фреске*, 56–60, 99, 207–208.

изгледа као да је зграда осветљена природним светлом. Осим тога, мајстори су пренели на зидове многе детаље из свакодневног живота. У њиховим композицијама учествује велики број оновремених људи и сви су одевени на начин свог времена.

Када говори о мајсторима, В. Ј. Ђурић наглашава да су се они ослањали на традицију и да су понављали решења из старијих времена. У томе можда треба тражити утицај ктитора и црквених великодостојника, а В. Ј. Ђурић још претпоставља да су у избору слика учествовали и први дечански игумани – Арсеније и Данило. С друге стране, види се да су сликари били упознати са савременим струјањима у уметности Византије. Како се тежиште преносило у литературу, Војислав Ј. Ђурић је приметио да се проблем усредсређивао на питање шта приказати, а не на који начин.

Рад Гордане Бабић "Разгранавање уметничке делатности и појава стилске разнородности"[8] у Историји српског народа великим бројем података указује на свесно ослањање уметника који су стварали у Дечанима на традицију која је негована у времену краља Милутина. Не треба заборавити, како аутор каже, да се о грађењу и украшавању Дечана старао архиепископ Данило II, теолошки саветник Стефана Уроша II Дечанског, а затим и његовог сина Душана. Данило II је показивао изврсно познавање старије и савремене архитектуре, као и сликарства, па не чуди што је у Дечанима, по налогу ктитора, покушао да нађе решења која би подсећала на Немањину задужбину у Студеници.

Данило II је, по запажању Г. Бабић, учествовао у стварању програма дечанског живописа, али и у проналажењу мајстора. Они који су радили за њега били су слабији од живописаца које је окупио краљ Милутин, премда су се трудили да опонашају класицисте. Гордана Бабић је, такође, указала на велики број сликара који су у Дечанима радили, али је подвукла да је теолошко образовање ктитора и њихових саветника имало врло значајну улогу. Посматрајући живопис као целину запазила је доста неуједначен стил. На неким местима стекла је утисак као да су се сликари трудили да што пре заврше посао, а да ктитори нису захтевали потпуно усаглашавање сликарских схватања или поступака. Тиме Г. Бабић сматра да се од средине XIV века јасно уочава деловање различитих група мајстора, образованих у домаћим радионицама.

Закључак до кога је Гордана Бабић дошла посматрањем дечанских фресака био би да су владари и њихови саветници и даље ценили класицистичко сликарство, али и да су уметници донели извесно ново схватање такве уметности надахнуте византијским класицизмом. Главни мајстор је окупио око себе велики број сликара; међутим, многи од њих су занемаривали пропорционе каноне претходних генерација. Како аутор каже, код њих су се већ тада назрели правци који ће завладати и преовладати у уметности 60-тих и 70-тих година XIV века.

Да би се употпунила слика о улози и значају који има манастир Дечани, требало би додати још неке прегледе наше средњовековне уметности. Они се нису нашли међу овим одабраним не зато што су мање вредни, већ само зато што су нешто уопштенији и сажетији. То су радови Светозара Радојчића, од којих је један написао заједно са Дејвидом Талботом-Рајсом, и књига Ота Бихаљи-Мерина.[9]

Из ових набројаних дела може се сасвим јасно сагледати како се у релативно кратком временском раздобљу мењао однос према дечанском сликарству и његовим творцима. Томе су умногоме допринеле бројне студије и расправе о живопису у Дечанима које су се у међувремену појавиле, а, поред тога, разјашњене су и многе историјске околности, чиме је омогућено да се кретања сликарских дружина сагледају у новом светлу. Премда још увек не знамо одакле су пореклом били дечански живописци, можемо бити сигурни да су неки од

8 Г. Бабић-Борђевић, *Разгранавање уметничке делатности и појава стилске разнородности*, у: Историја Српског народа, I, 643–645, 655.

9 S. Radojčić, D. Talbot-Rice, *Yougoslavie, fresques médiévales*, Paris 1955, 25 (на српском: Југославија, средњовековне фреске, Париз 1955, 25); S. Radojčić, *La pittura in sebia e in Macedonia dall'inizio del secolo XII fino alla mettà del secolo XV*, in: X Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina, Ravenna 1963, 293–325; idem, *Сликарство у Србији од почетка XII до средине XV века*, у: Српска православна црква 1219–1969, Споменица о 750-годишњици аутокефалности, Београд 1969, 92–110; О. Бихаљи-Мерин, *Фреске и Иконе. Средњовековна уметност у Србији и Македонији*, Београд 1960 (франц. издање, Bruxelles 1958; немачко издање, Minchof 1958).

њих радили и на другим српским споменицима. Сложени карактер дечанског сликарства још се студира па се и у области иконографских као и у области програмских и стилских истраживања могу очекивати нови и вредни резултати.

После монографије о манастиру Дечани, коју су заједно написали Владимир Петковић и Ђурђе Бошковић, није било покушаја да се напише савременија књига сличног типа. Током последње две деценије појавиле су се популарне монографије којима је био циљ да приближе средњовековну уметност широј читалачкој публици. Подаци који су у њима изнети засновани су на дотад познатим чињеницама. О Дечанима и уметности овог споменика писали су: Мирјана Шакота, Павле Мијовић, Ђорђе Мано–Зиси.[10]

Мирјана Шакота је 1968. године приредила још једну монографију о манастиру Дечани, али овога пута са нешто другачијим циљем. Реч је о књизи "Манастир Високи Дечани. Историја споменика, живопис и ризница (проблеми заштите и егзистирања споменика културе на Косову и Метохији)".[11] Већ из наслова се види разлог који је навео М. Шакоту да опет посвети пажњу овом споменику. У то време, читав манастир и његово културно благо су остали без одговарајуће заштите. Знатан број предмета, укључујући и сликарство, нашли су се под претњом да доспеју у дерутно стање, тако да је читав комплекс манастира захтевао ефикасну и врло радикалну заштиту. Описавши вредност и значај Дечана у историји српског народа, М. Шакота је апеловала да се свим овим покретним и непокретним уметничким добрима пружи што хитнија помоћ. Слободно се може рећи да је од тих година и започета врло систематична конзерваторска и рестаураторска делатност на манастиру Дечани, која се и данас наставља.

Монографско обрађивање споменика и њиховог блага је посао који тражи огроман рад и изучавање великог броја проблема. Али, с обзиром на чињеницу да једина написана монографија о Дечанима са научног становишта не даје више довољна објашњења, долазимо до убеђења да је потребна потпуно нова. Садашњи степен познавања дечанске уметности то омогућава. Новом монографијом би се, у ствари, добили нови основи и нови путокази којим правцем би се могло наставити са истраживањима на овом споменику од непроцењиве вредности.

Тренутно најзанимљивије питање у вези с дечанским сликарством проистиче из недоумице одакле су могли потећи сликари фреско декорације или где су они могли добити своје ликовно образовање.

Светозар Радојчић се у више наврата дотакао питања порекла дечанских сликара. Почевши са изучавањем сликарства које се развијало на нашем приморју, није заобишао ни уметност Котора, а самим тим ни уметнике који су живели и радили у њему. Тако, у својој расправи "О сликарству у Боки Которској"[12] говори и о путу којим је ова уметност дошла од Котора до Дечана.

На самом почетку ове расправе С. Радојчић је скренуо пажњу да се на основу писаних извора и преосталих сликарских радова из целог приобалног појаса може назрети ток развоја сликарске уметности на Јадрану. Уз ову констатацију иде и сплет историјских околности које су довеле до пораста броја сликара, како странаца који су долазили на нашу обалу, тако и домаћих, који су понекад стварали читаве породичне радионице. С. Радојчић је сматрао да су на дечанским фрескама приморски (которски) елементи јако уочљиви и да је Срђ, без сумње *pictor graecus* которске школе. Као посебан проблем поставио је питање: у којој сликарској средини су мајстори научили занат, односно откуда "*pictura graeca*" у Котору. Проучавајући стил најбољег уметника, Радојчић је претпоставио да је *pictura graeca* доспела у Котор из Италије, тј. да грчко сликарство Котора из прве половине XIV века води

10 М. Шакота, *Дечани*, Београд 1960, 1978[2], 1981[3]; П. Мијовић, *Дечани*, Београд 1960; Ђ.Мано–Зиси, *Дечани*, in: RbK I, 1966, 1162–1178.

11 М. Шакота, *Манастир Високи Дечани. Историја споменика, живопис и ризница (проблеми заштите и егзистирања споменика културе на Косову и Метохији)*, Приштина/Београда 1968.

12 С. Радојчић, *О сликарству у Боки Которској*, Споменик САН 103 (Београд 1953), 57–58.

порекло од нешто ранијег "грчког сликарства" млетачких области. При том је нагласио да су мајстори који су изводили радове већином били Грци, па је отуда дечански живопис у целини ипак дело византијске половине европског сликарства средњег века.

После овог рада, Светозар Радојчић се још неколико пута враћао питању извориштa грчког сликарства на нашем приморју. У својим следећим студијама износио је низ нових података којима је кориговао неке раније закључке.

Расправа Павла Мијовића "Которски сликари у Дечанима и Пећи"[13] спада међу прве којима овај истраживач покушава да докаже да дечанско сликарство није западног порекла. П. Мијовић претпоставља да је фра Вита, градитељ и скулптор Дечана, довео са собом у манастир и групу которских сликара, што га је навело да пажњу усредсреди на приморске елементе у живопису. У сваком случају, иконографско рашчлањавање дечанских композиција могло би да открије бројне тенденције које су присутне у овом сликарству, а показују велика одступања од традиционалне византијске естетике.

П. Мијовић је запазио значајан број иконографских детаља који су у средњовековној Србији били врло ретки или се до осликавања Дечана нису ни појављивали у нашој уметности. Али, навео је и низ тзв. западних елемената у дечанском сликарству за које сматра да нису директно продрли у српску средњовековну уметност, а да их нису увели ни которски сликари. Западне иконографске упливе Мијовић је нашао и у старијем српском сликарству, сматрајући их комбинацијом романо–готских и византијских утицаја. С обзиром на то да у легенди о св. Димитрију у Дечанима преовлађују облици који подражавају солунске градске бедеме и архитектуру, а њима су блиски архитектура на фрескама пећког Св. Димитрија и на фрагментима из Св. Трипуна у Котору, аутор је претпоставио да би зограф Јован, потписан у пећкој цркви, могао да буде један од которских *pictores graeci*, одн. један од дечанских мајстора. Осим тога, Мијовић је у дечанском сликарству препознао "приморске" елементе которске школе, открившu их у иконографији и стилу фресака, а и у ортографији натписа.

На основу иконографске анализе Менолога закључио је да је репрезентативно место дато представи Погубљења св. Трифуна, заштитника Котора. Изучавајући стил установио је да се на сликаној архитектури јављају приморска стилска обележја, пре свега елементи романичке и готичке архитектуре. У ортографији натписа и записа и приморских црта у њој подвучено је оно што се односи на "грешног Срђа". Он се потписао на српском језику, на капителу испод фреске, па Мијовић верује, као и неки старији истраживачи, да је Срђ био сликар, приписавши му осим Генезе и неке друге делове дечанског живописа. Претпостављено је да је Срђ био пореклом из Котора, исто као и добар део преосталих живописаца Дечана. По Мијовићу, у Дечанима је школа которских *pictores graeci* достигла свој врхунац, с тим да се ту и сама преобразила, и стилски и иконографски.

Ово је прилика да се помену још неки радови у којима се говори о мајсторима за које се претпоставља да су могли да буду чланови сликарске дружине која је живописала Дечане. То су: "Прилози проучавању сликарства Грачанице, Дечана и Пећи" Павла Мијовића, "Црква Светог Димитрија у Пећи" Гојка Суботића и "Сликарство XIV века у цркви Светог Спаса у селу Кучевишту" Ивана М. Ђорђевића.[14] Набројани радови, сваки на свој начин, нуде одређена решења о питању порекла мајстора.

"Портрети српских владара у средњем веку"[15] Светозара Радојчића и данас представљају студију која је значајно полазиште у истраживању ове теме. Књига нам читавим својим током указује на важну везу која је постојала између политичке историје и приказивања владара. Каткад се стил владарске слике мењао само зато што се због политичких прилика мењао географски оквир културне средине у којој је двор живео. С. Радојчић је

13 П. Мијовић, *Которски сликари у Дечанима и Пећи*, у: Историја Црне Горе II/1, 1970, 290–301.

14 idem, *Прилози проучавању сликарства Грачанице, Дечана и Пећи*, Гласник САНУ XI/1 (1959), 70–71; Г. Суботић, *Црква Светог Димитрија у Пећкој патријаршији*, Београд 1964; И. М. Ђорђевић, *Сликарство XIV века у цркви Св. Спаса у селу Кучевишту*, ЗЛУМС 17 (1981), 77–110.

15 Радојчић, *Портрети*, 41, 42, 46–50, 51–55, 57–59.

запазио да су се промене стила владарских представа у Србији јављале отприлике у исто време као и у Византији и Бугарској.

Представе владара у Дечанима заузимају посебно место у књизи С. Радојчића. У описима владарских ликова у дечанској цркви задржао се на портретима Стефана Уроша III Дечанског, пошто се ни за један његов лик не може рећи да је настао за живота. Наравно, анализирао је и остале владарске портрете, укључујући и Лозу Немањића, дајући и њено порекло, као и портрете Душанове породице у Богородичином Акатисту. Говорећи о стилу владарских представа, истакао је да се одликују добром пластичношћу. Моделација је својим интензитетом светлих и тамних контраста подсетила С. Радојчића на израду портрета у старијим црквама. Такође је запазио да се пластичност постигла искључиво графичким средствима, а да је линија постала сасвим видљива.

Ако бисмо покушали да извучемо закључак о стилу владарског портрета у Дечанима, што и Светозар Радојчић сугерише, прихватљиво је мишљење да су владарске представе имале свој посебан стил. Спољашња ознака тог стила била би графичка обрада и зато се користила финија техника иконописа, због чега портрети показују свеж цртеж и боју.

Радом "Прилог хронологији дечанског зидног сликарства"[16] Гојко Суботић се дотакао два проблема у вези са декорацијом дечанског манастира. Један се тиче времена настанка живописа, а други иконографије историјских портрета – важног елемента у одређивању године настанка сликарства.

Представе одабраних чланова породице Немањић, по мишљењу Г. Суботића, настале су пре краја 1345. године. Као аргумент за ову тврдњу аутор је навео да се у ктиторској композицији Душан назива краљем, а прогласио се за цара највероватније крајем 1345. године. Примећено је да портрети Стефана Уроша III Дечанског, с једне, и Јелене са Урошем и непознатом особом, с друге стране, не припадају првобитном живопису. О том непознатом лику писао је и Владимир Петковић, претпоставивши да би то могла да буде нека, како каже, "принцеса".[17] Ти набројани ликови су прекрили старије, на основу чијих остатака се не може одредити кога су представљали. Разлог за ово пресликавање Г. Суботић је нашао у жељи аутора програма да се истакне заједнички труд Стефана Уроша III Дечанског и Душана у дизању храма, што није било изражено породичном представом у првобитној композицији. У даљем раду Суботић је скренуо пажњу на то да промене у изгледу појединих ликова могу да буду од користи у хронолошком одређивању историјских портрета и стога узима особине Урошевих представа у Дечанима као чврсту основу да се одреди редослед настанка целина. У дечанској цркви Урош је насликан мали растом, а, по Суботићевом мишљењу, његови портрети су насликани најкасније у пролеће 1343. године. Без сумње, Урошев изглед на дечанским сликама је у непосредној вези са значајем који му је, као наследнику престола, придаван у династичкој композицији, где су чланови имали портрете различитих димензија, у зависности од своје улоге.

У будућим истраживачким радовима у манастиру Дечани свакако ће се значајна пажња поклонити закључцима до којих је дошао Гојко Суботић. Првенствено је важно прецизирање у хронологији дечанског живописа. После тачног читања натписа испоставило се да је сликарство у Дечанима довршено бар две године раније него што се веровало (1347/1348), што никако није занемарљив податак.

Бранислав Тодић је аутор студије о пресликаним портретима у југозападном углу наоса дечанске цркве.[18] Ту су насликани: на западном зиду – Урош, Душанов син, Јелена, његова жена, и једна неидентификована личност, а у југозападном углу наоса су Стефан Урош III Дечански и његов син Душан. Б. Тодић је запазио да се на западном зиду налазила репрезентативна композиција која је на упечатљив начин истицала краља, његову жену и сина престолонаследника, али није могао сасвим поуздано да одреди ко је био представљен у југозападном углу. На основу натписа и титула које се у њему спомињу, Тодић је као време пресликавања поставио временску границу која се креће између 1339. и 1343. године. Пошто

16 Суботић, *Прилог хронологији*, 111–138.

17 В. Р. Петковић, *Принцеса из Дечана*, Правда (Београд 6–8. јануар 1926), 17.

18 Тодић, *О пресликаним портретима*, 55–67.

није знао кога представља лик уз Јелену и Уроша на западном зиду, прибегао је изналажењу решења кроз историјске прилике. Око 1340. године уз име наследника престола Уроша помињано је и име Душановог полубрата Симеона. Зато је Б. Тодић поставио као могућност да непознати портрет представља управо Симеона, што је по њему био одраз компромиса који је Душан морао да направи да би утишао незадовољство које је владало међу српском властелом. Симеонов лик на зачељу групе, како аутор сматра, показатељ је његове праве улоге у догађајима који су се збивали око српског престола 40–тих година XIV века.

Портрету Стефана Уроша III Дечанског, који се налази на јужној страни североисточног ступца, уз првобитну олтарску преграду, до сада је већ посвећена одређена пажња. Први који је иконографски обрадио овај портрет био је Светозар Радојчић, а истим проблемом посебно се бавио Иван Ђорђевић.[19]

Уводни део текста И. Ђорђевић је посветио детаљном опису представе Стефана Уроша III Дечанског, коме је насликан ореол око главе и који приноси модел своје задужбине Христу. Лик Исуса Христоса који се налази испред њега приказан је у попрсју, са свитком у левој руци и десном како благосиља.

Оваква иконографија није ретка; штавише, представа ктитора који предаје модел своје задужбине Христу готово је уобичајена. Ипак, И. Ђорђевић је у својој студији лика Стефана Уроша III Дечанског нагласио неколико детаља који су врло важни: текст који се налази уз његову представу, место где се налази портрет и разлог сликања уз олтарску преграду. Аутор је уочио да је натпис уз ову представу конципован по хрисовуљи и показује "савремени тренутак" у коме је изведен, што би значило да је у питању надгробни портрет. Уз то, када се говори о избору места за сликање портрета, наводи се да је место где су положене мошти одредило и представу Стефана Уроша III Дечанског. И. Ђорђевић, поред овога, казао је и то да би портрет требало да буде "оликотворена визија будућег предстојања светога Стефана Дечанског на Страшном суду". Ово схватање је било одлучујуће да се лик светог краља нађе у близини Христа и Богородице заступнице, заједно са најпоштованијим светитељима у Србији: светим Николом, светим Стефаном и светим Јованом Претечом.

Текстом Ивана Ђорђевића истиче се занимљивост и значај слике српског светитеља. Ликови светитеља су постепено идеализовани и ти идеални ликови почињу да замењују реалне представе. Први корак од представе краља ка светитељу била би управо ова представа Стефана Уроша III Дечанског.

Иначе, о култу Стефана Дечанског написано је више радова, од којих бисмо издвојили студију Мирјане Ћоровић–Љубинковић, која, додуше, није у директној вези са дечанским зидним сликарством али омогућује шири увид у тему, као и рад Душана Корања.[20] Осим о култу Дечанског, Корањ расправља и о другим питањима која намећу краљеви портрети из цркве Христа Пантократора, при чему је изнесена претпоставка да је на првобитном слоју фресака са јужног зида параклиса Св. Николе била представљена краљица Марија Палеологина.

Дечанским портретима пажњу је посветила и Гордана Бабић. Предмет њеног истраживања били су портрети на којима су приказани Стефан Урош III Дечански и његов син Душан заједно.[21] Они су у дечанском живопису два пута приказани у пару: на јужном зиду наоса, поред првобитног гроба Стефана Уроша III Дечанског, и над главним порталом, који води из припрате у наос. Гордана Бабић сматра да су оба портрета настала до 1345. године и да оба представљају слојевите идеје.

На јужном зиду наоса налази се низ портрета Немањића, светитеља и владара; на захтев краља Душана измењена је ктиторска слика у односу на првобитну композицију. Нова представа приказује Стефана Уроша III Дечанског и Душана који равноправно између себе држе модел своје задужбине, а изнад њих је насликан Пантократор који их благосиља обема рукама. С обзиром на то да су дечански сликари добро познавали визан-

19 Ђорђевић, *Представа Стефана Дечанског*, 35–43.

20 М. Ћоровић–Љубинковић, *Иконостас цркве Светог Николе у Великој Хочи. Прилог проучавању култа Стевана Дечанског*, Старинар IX–X (1958–1959) 169–179; Корањ, *Канонизација Стефана Дечанског*, 287–296.

21 Babić, *Les portraits de Dečani*, 273–286.

тијску иконографију, сажели су у овој сцени више значења: по Г. Бабић портрет у пару тумачи заједничко ктиторство, легитимно наследство српског престола и порекло владареве власти.

Други занимљив заједнички портрет Стефана Уроша III Дечанског и Душана на који је указала Гордана Бабић налази се над порталом који води у наос, под попрсјем Христа Пантократора. Обојица владара насликана су у приклоњеном ставу док им херувим предаје свитке. Пантократор држи отворену књигу са исписаним текстом, метафором о вратима која указује на циљ верника. Српски краљеви, како аутор каже, очекују да уз симбол поруке, или Божије речи исписане на ротулусу, уђу у обећани свет из јеванђеља. Даље се указује на то да није необично да се српски владари пореде са старозаветним ликовима, Давидом, Соломоном и другима, јер је то био обичај и у Византији. Гордана Бабић је посебно нагласила да је у Дечанима "насликаном алузијом остварено ликовно упоређење српских владара са старозаветним узорима." То се објашњава и чињеницом да ово поређење, које постоји у српској књижевности XIII века, добија одређени ликовни одраз тек у доба Душана, у тренутку када се осећа најјачим и најславнијим на Балкану.

Делу посвећеном портретима у манастиру Дечани, треба додати радове Гордане Бабић и Тање Велманс,[22] који се сваки на свој начин баве улогом портрета у православној уметности.

Иконографски проблеми својим бројем представљају, несумњиво, најинтересантнију област истраживања. Велики је број оних о којима је до сада расправљано. Међутим, на многа питања се још увек очекује одговор. Овом приликом ћемо само набројати најважније студије, јер целовит приказ захтева пуно простора, па ћемо то оставити за неку другу прилику. При том је важно напоменути да је добар део радова настао поводом научног скупа "Дечани и византијска уметност средином XIV века", одржаног у Српској академији наука и уметности у Београду 1985. године. Повод је била прослава шест и по векова од подизања манастира Дечани.

Циклуси приказани у дечанској цркви нису у потпуности истражени. Жаклин Лафонтен–Дозоњ се бавила Богородичиним циклусом, Кристофер Валтер иконографијом сабора и циклусом св. Ђорђа, Константин Делијанис иконографијом циклуса св. Димитрија, Јанко Радовановић циклусом чуда св. Димитрија и св. Николе (овим последњим се бавила и Ненси Шевченко), док је Богородичин Акатист проучавала А. Пецолд.[23]

Појединачним иконографским питањима бавили су се: Светозар Радојчић, Војислав Ј. Ђурић, Јанко Радовановић, Иван Ђорђевић, Срђан Ђурић, Мирјана Глигоријевић-Максимовић и Мирјана Татић–Ђурић.[24]

22 Eadem, *О портретима у Рамаћи,* 156–160; T. Velmans, *Le portrait dans l'art des Paléologues,* in: Art et société à Byzance sous les Paléologues, Venise 1971, 107, 111–112, 129, 147.

23 Lafontain–Dosogne, *L'iconographie de l'enfance, I,* 48, 64, 66, 74, 86, 112–113, 123, 126–127, 131–132, 154, 157, 177, 205, 207; eadem, *Les cycles,* 307–318; Ch. Walter, *L'iconographie des concyles dans la tradition byzantine,* Paris 1970, 111–113, 161, 240, 241, 248, 272–273; idem, *The Cycle of St. George,* 347–358; Делијанис, *Иконографија св. Димитрија,* 157–182; Ј. Радовановић, *Два ретко представљена чуда св. Николе у старом српском сликарству,* ЗЛУМС 11 (1975), 275–280; idem, *Heiliger Demetrius – die Ikonographie seines Lebens auf den Fresken des Klosters Dečani,* in: L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIVe siècle. Recueil des rapports du IVe colloque serbo–grec (Belgrade 1985), Београд 1987, 75–88 (=*Иконографија живота и чуда светог Димитрија на фрескама манастира Дечани,* in: *Иконографска истраживања српског сликарства XIII и XIV века*, Београд 1988, 117–125); N. Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art,* Torino 1983, 49, 295–305; Pätzold, *Der Akathistos,* 13, 16, 55, 150–152.

24 С. Радојчић, *Од Дионисија до литургијске драме*, Зборник Музеја позоришне уметности I (Београд 1962), 24–25, 27; idem, *Фреске Марковог манастира и живот св. Василија Новог*, у: *Текстови и фреске*, Нови Сад 1965, 88; idem, *Una poenitentium. Марија Египатска у српској уметности XIV века*, у: *Текстови и фреске*, 40–41, 44, 51–52; idem, *Епизода о Богородици–гори у Теодосијевом "Животу св. Саве" и њена веза са сликарством XIII и XIV века*, у: *Текстови и фреске*, 119, н. 9; idem, *Сујеверице учених. Фрагмент из историје српског сликарства*, у: Текстови и фреске, 33; idem, *О неким заједничким мотивима наше народне песме и нашег старог сликарства*, у: *Текстови и фреске*, 94–115; Ђурић, *Лоза Немањића*, 53–55; Ј. Радовановић, *Јединствене представе Васкрсења Христовог у српском сликарству XIV века,* Зограф 8 (1977), 34–40, сл. 1–3; И. М. Ђорђевић, *Свети столпници у српском зидном сликарству,* ЗЛУМС 18 (1982), 41–51; S. Đurić, *The Presentation of Sun and Moon at Dečani,* у: Дечани и виз.

Иако истраживање стила дечанског сликарства до сада није било превише заступљено, ипак су поједини аутори и њему поклањали пажњу: Милица Баум, Анка Стојаковић, Смиљка Габелић.[25] Посебно је значајна студија С. Габелић о стилу мајстора дечанске припрате јер се њоме отварају нове могућности за утврђивање места и значаја дечанског живописа у развоју српског сликарства од пете до осме деценије XIV века.

Изучавањем материјалне културе на основу зидног сликарства у последње време се истраживачи мање баве. Али, Дечани су неколицини научника својим живописом били значајан извор. То су: Јован Ковачевић, Верена Хан, Гавро Шкриванић, Анатол Фролов, Роксанда Пејовић, Ђурђица Петровић.[26]

Из до сада приказаног очигледно је колико разноврсних интересовања изазива дечанско сликарство, па је разумљива оцена о "енциклопедијском" карактеру те уметности, како се често каже у науци. Судећи по броју насликаних неуобичајених мотива, сасвим је логично да су мајстори изворе за приказивање таквих детаља из свакодневног живота тражили у својој околини. Захваљујући томе, истраживање материјалне културе преко сликарства је тек закорачило у свет дечанских слика и стога сматрамо да у блиској будућности треба очекивати праве резултате.

И овако кратак поглед на старију научну литературу показује да су се сликарством манастира Дечани бавили чешће научници заинтересовани за иконографске проблеме. Ова грана истраживачког рада, наравно, има највише да каже о постојећим научним дилемама, нарочито ако се има у виду да многи закључци који су до сада изведени већ захтевају одређена преиспитивања. Још једна ствар захтева пажњу. Већина истраживача која се бавила иконографским питањима је са жаљењем констатовала да никада није извршена озбиљнија стилска анализа сликарства. Вероватно да за то постоје ваљана оправдања, али стиче се утисак да се стилска анализа као метод налази помало у запећку. Чини се да ће ускоро стил дечанског живописа бити врло важан елемент свих расправа о сликарима цркве Христа Пантократора. Ако већ постоје претпоставке да су неки од сликара радили и у другим срединама, а знамо да су врло ретко потписивали своја дела, њиховим потписом се може сматрати њихов стил.

Дакле, уз монографију која је тренутно више него потребна да би се објединила досадашња знања о манастиру Дечани, неопходно је да се појаве и расправе о стилу сликарства. Због обиља радова који су настали о питањима везаним за Дечане, монографија о овом споменику спречила би да се у неким питањима почнемо вртети у круг. Но, у садашњем тренутку још увек главни задатак мора да буде проучавање појединачних проблема везаних за дечански живопис.

уметност, 339–346; М. Глигоријевић–Максимовић, *Скинија у Дечанима – порекло и развој иконографске теме*, у: Дечани и виз. уметност, 319–338; М. Татић–Ђурић, *Archanges gardiens de porte à Dečani*, у: Дечани и виз. уметност, 359–366.

25 М. Баум, *Прилог проучавању сликане архитектуре на фрескама*, ЗЗСК 2 (1952), 113–118; А. Стојаковић, *Архитектонски простор у сликарству средњовековне Србије*, Нови Сад 1970, 64, 102, 150–152, 157, 191–192, 195–197, 199, 204, 205, црт. 1–3а, 15–18в, 21, 63, 65, 66, 79, 81, 83, 86–92; eadem, *Дечанско исцељење узетога*, СКМ IV–V, (1968–1971), 203–213; eadem, *Однос архитектуре и сликарства у Дечанима*, у: Дечани и виз. уметност, 367–378; С. Габелић, *Једна локална сликарска радионица из средине XIV века. Дечани - Лесново - Марков манастир - Челопек*, у: Дечани и виз. уметност, 367-377.

26 Ковачевић, *Средњовековна ношња*, 46 et passim; В. Хан, *Профани намештај на нашој средњовековној фресци*, Зборник Музеја примењене уметности 1 (Београд 1955), 7–52; Г. Шкриванић, *Оружје у средњовековној Србији, Босни и Дубровнику*, Београд 1957; A. Frolow, *L'argent de parure dans fresques serbes du moyen âge*, REB XXIV (1966), 293–307; Р. Пејовић, *Средњовековни и ренесансни инструменти на тлу Југославије*, у: Музика I, Београд 1982, 82; Ђ. Петровић, *Оружје*, у: Историја примењене уметности код Срба, I, Београд 1977, 126.

POSTWAR RESEARCH OF THE FRESCOES IN DEČANI MONASTERY

BALŠA ĐURIĆ

Underscoring that numerous questions regarding the Dečani frescoes have yet to be given a satisfactory answer, the author begins this concise review of postwar research on the Dečani Monastery frescoes by analyzing synthetic studies of Serbian art, accenting the Dečani frescoes' place therein (V. R. Petković, S. Radojčić, V. J. Đurić, G. Babić). The second part of the review touches on popular monographs about Dečani that arose after the pioneer undertaking of V. R. Petković and Đ. Bošković. The author then discusses studies on the origin and education of the Dečani fresco painters (S. Radojčić, P. Mijović) particulary studies about the portraits of historical figures in Dečani and the time in which they were painted (S. Radojčić, G. Subotić, I. M. Đorđević, G. Babić). The last paragraph mentions important studies concerned with iconographic problems and discussions on the style of the Dečani frescoes, concluding that researchers should continue with the high priority of studying the distinctive problems related to the frescoes of this important monument.

II
РАСПОРЕД ФРЕСАКА И НАТПИСИ

ДЕЧАНСКЕ ФРЕСКЕ
Распоред и натписи*

РАСПОРЕД ФРЕСАКА У ОЛТАРУ (цртежи I, Ia)

Појединачне фигуре у олтарској апсиди

1. Попрсје арханђела Михаила у медаљону ο ἀρχ(άγγελος) Μιχ(αὴ)λ
2. Пророк Арон **пророк(ь) аронь**
3. Пророк Захарија **пр(о)рок' ꙁаχариа**
4. Пророк (цар) Давид **пророкь дав(и)дь**
   На његовом свитку пише: **слиши д(ь)щи и вїижды и приклони ѹχо твое** (Псал. 45, 10)
5. Праведни Ноје **прав(ε)днь нои**
6. Пророк Мојсије **пророк(ь) мои̅си**
7. Пророк Самуил **пр(оро)кь самоиль**
8. Пророк (цар) Соломон **пророк' соломон(ь)**
   На његовом свитку пише: **прѣмѹдрость сьꙁда себѣ χрамь** (Приче Соломонове IX, 1)
9. Праведни Лот **прав(ε)дни лоть**
10. Богородица **М̅Р̅ Θ̅Ѵ̅**
11. Арханђел Михаило ο αρχ(άγγελος) Μιχαηλ, с лабарумом на коме пише: АГІОС АГІОС АГІОС
12. Арханђел Гаврило ο αρχ(άγγελος) Γαβριηλ, с лабарумом на коме пише: АГІОС, АГІОС, АГІОС
13. Богородица Милостива **М̅Р̅ Θ̅Ѵ̅ мил(о)ст(и)ва**, **І̅С̅ Х̅С̅**
14. Пророк Језекиљ **пророкь иεꙁекииль**
    На његовом свитку пише: **тако гл(аголε)ть г(оспод)ь поимѹ ви ѡть εꙁикь иꙁьберѹ ві ѡть ꙁ(ε)млε** (Језекиљ XXXVI, 24)
15. Пророк Исаија **пророк(ь) исаиа**
    На његовом свитку пише: **радоꙋи сε дьщи сионова проповѣдаи** (Захарија IX, 9)
16. Представа у гризају (орао у кљуну држи змију)

Литургијске сцене

17. Причешће апостола (Мат. XXVI, 26–28; Мар. XIV, 22–24; Лука XXII, 19–20) **І̅С̅ Х̅С̅**; **примѣтε и ѣдитε сε кєть тѣло моε; питε ѡт(ь) нεк вси сε кс(ть) крвь моа**
18. Часна трпеза са Агнецом из Службе архијереја

---

* Све цртеже урадили су архитекти В. Мако и В. Кулић, а бројеве који означавају распоред иконографских тема и легенде са натписима на фрескама исписали су Г. Бабић, Д. Војводић, А. Давидов, Б. Ђурић, С. Кесић, Ј. Марковић, М. Марковић, В. Милановић, А. Нитић, С. Пајић, Б. В. Поповић и Б. М. Поповић. При рашчитавању натписа коришћене су следеће заграде: () – код речи које су скраћене уз исписивање титле; [] – када је реч скраћена, а титла није исписана или је уништена, када је последња реч у натпису прекинута због недостатка простора, а титла није исписана, и када је реч у натпису изостављена, а потребно ју је уписати да би текст био јаснији; <> – за реконструкцију оштећених или уништених слова.

19. Св. Јован Златоусти из Службе архијереја стьи іwан(ь) ҁлатоѹсти
На његовом свитку је исписан почетак молитве Предложења са литургије по св. Василију Великом)*: б(ож)е б(ож)е нашь и⟨же⟩ н⟨е⟩б[е]с[ьньіи]
20. Св. Григорије Богослов из Службе архијереја стьи григорие б(о)госл[о]в'ць
На његовом свитку је исписан почетак молитве Трисвете песме са литургије св. Василија Великог: б(ож)е с(ве)тьи и на с(ве)тьиҳь почивакши иже трьс(ве)тимь глас(о)мь wть серафи[мwвь]
21. Св. Никола из Службе архијереја стьи николае
На његовом свитку је исписан почетак молитве II антифона са литургије по Василију Великом: г(оспод)и б(ож)е нашь сп(а)си люди свое и бл(а)г(о)с(ло)в⟨и⟩
22. Св. Василије Велики из Службе архијереја стьи василие
На његовом свитку је исписан почетак молитве Херувимске песме са литургије по Василију Великом: ник'⟨т⟩о же дос[тоинь]
23. Св. Атанасије из Службе архијереја стьи аѳанасие
На његовом свитку је исписан текст молитве Приношења са литургије по Јовану Златоустом: г(оспод)и б(ож)е вседр'жителю едınь с(ве)ть приемлеи ж'рьтв[оѵ]
24. Св. Григорије Ниски из Службе архијереја стьи григорие нисие
На његовом свитку је исписан почетак молитве која се изговара после Победне песме на литургији по Василију Великом: сь сими и мьи бл(а)женними силами вл(а)д(и)ко
25. Св. Кирило Александријски из Службе архијереја стьи кириль алѣксандрие
На његовом свитку је исписан возглас који се говори после освећења дарова, а пре читања диптиха на литургији по Василију Великом: иҁ'редьно [о] прѣсв(е)тѣиі и чист(неиш)ѣи и прѣбл(а)г(о)с(ловле)нѣи вл(а)д(и)чици нашеи б(о)г(ороди)ци
26. Св. Јован Милостиви из Службе архијереја стьи іwан(ь) мил(о)стивь
На његовом свитку је исписан почетак молитве припреме за причешће са литургије по Јовану Златоустом: тебѣ прѣдлагаемь животь нашь вьсь и надеждѹ вл(а)д(и)ко чл(о)в(е)колюбче и молим[ь] се и милисе дѣемь
27. Св. Игњатије Богоносац из Службе архијереја стьи игнатие б(о)гон(о)с'ць
На његовом свитку је исписан почетак молитве коју свештеник тихо изговара пре молитве која претходи уздизању св. Агнеца на литургији по Јовану Златоустом: бл(а)годаріемь те ц(а)рѹ невид(и)мьіи ꙗко беҁьмѣр'ною твоею силою
28. Св. Тарасије из Службе архијереја стьи тарасие
На његовом свитку је текст молитве која претходи уздизању св. Агнеца на литургији и по Василију Великом и по Јовану Златоустом: вьн(ь)ми г(оспод)и іс(оѵс)е χ(ри)с(т)е б(ож)е н[а]шь wт(ь) с(ве)т(а)го жилища твоего и wт(ь) прѣстола слави
29. Св. Спиридон из Службе архијереја (држи затворени кодекс) стьи спиридон(ь)
30. Св. Поликарп из Службе архијереја (држи затворени кодекс) стьи поликарп(ь)

Представе архијереја из прозора апсиде

31. Св. Григорије стьи глигорие
32. Св. Матеј стьи м⟨а⟩ѳеі
33. Св. Амфилохије стьи ампілоχіе
34. Св. Методије стьи меѳодие
35. Св. Иполит стьи ⟨ип⟩олить
36. Св. Елевтерије стьи лев'ѳеріе
37. Св. Аникије стьи аникіе
38. Св. Леонтије стьи леwндие
39. Св. Киријак стьи кир[и]акь
40. Св. Ипатије стьи ипатие

* Идентификације текстова на свицима вршене су на основу најстаријег сачуваног византијског еухологиона, *cod. Barberini 336* (Ватиканска библиотека, средина VIII века).

41. Св. Јован стъи иwан(ь)
42. Св. Ермолај стъи ермолаи

Представе Христових јављања по Васкрсењу

43a. Мироносице на гробу Христовом (Мат. XXVIII, 1–7; Мар. XVI, 1–7; Лука XXIV, 1–8) се мѣсто идѣже положише и ныдѣте р(ѣ)цѣте оученикомь кго петрови
43b. Мироносице јављају апостолима о Христовом васкрсењу (Лука XXIV, 9–11)
44a. Марија Магдалена код гроба Христова (Јован XX, 11–16) и се мѫжа д'ва стаста вь ниχь в' риzаχь вльстещиχь се
44b. Христово јављање Марији Магдалени ("Не дохватај се до мене") (Јован XX, 17)
45a. Петар на гробу Христовом (Лука XXIV, 12) пет[а]рь же вьста вьтече кь гробѫ и приникь видѣ риzии
45b. Пут у Емаус (Лука XXIV, 13–29) ІС ХС
45c. Вечера у Емаусу (Лука XXIV, 30–31)
46. Христос се јавља апостолима на гори Галилејској (Мат. XXVIII, 16–20) дань (sic!) ми кєсть в'сака власть на неби и на zемли
47. Христос се јавља апостолима иза затворених врата ("Мир вам") (Јован XX, 19–23) мирь вамь; ІС ХС
48. Неверство Томино (Јован XX, 24–29) wсеzаник домино
49. Христос се јавља апостолима на мору Тиверијадском (Јован XXI, 1–13) на мори тивериадсцѣ
50. Христос се обраћа апостолу Петру по трећем јављању ученицима ("Паси овце моје") (Јован XXI, 15–17) петре паси wвьце моѥ; ІС ХС

Сцене из циклуса Христове делатности на земљи

51. Христос изгони трговце из храма (Мат. XXI, 12–13; Мар. XI, 15; Лука XIX, 45–46; Јован II, 14–16) из'гна все продающєѥ и коупѫющє в[ь] црквии; ІС ХС
52. Христос чита књигу пророка Исаије у синагоги у Назарету (Лука IV, 16–28) и в(ь)даше кмѫ книги исаиѥ пророка; ІС ХС.
На странама књиге су исписане речи пророка Исаије, LXI,1: дѫχ[ь] г(оспод)нь на мнѣ кго же ради по[маzа]
53. Преполовљење празника (Јован VII, 14–36) вьzиде і(соу)с(ь) вь црквь [и] ѫчаше и дивлахоу се юдеиѥ; ІС ХС
54. Христос позива оне који су жедни да дођу к њему и пију (Јован VII, 37) аще кто жеждеть да придеть к' мнѣ и пикть; ІС ХС
55. Христос позива Матеја (Мат. IX, 9; Мар. II, 14; Лука V, 27–28) мадеи и г(лаго)ла кмѫ по мнѣ греди

Сцене из циклуса Христових чуда

56. Христос исцељује губавога (Мат. VIII, 2–4; Мар. I, 40–45; Лука V, 12–13) χ(ристо)с(ь) исцѣли прокаженна; ІС ХС
57. Исцељење беснога χ(ристо)с(ь) исцѣели бѣснаго; ІС ХС
58. Христос исцељује болесне од разних болести (Мат. XV, 30–31; Мар. I, 34; Лука IV, 40–41) χ(ристо)с(ь) исцѣли недоужник; ІС ХС
59. Исцељење Петрове таште (Мат. VIII, 14–15; Мар. I, 30–31; Лука IV, 38–39) и пришедь і(исоу)с(ь) вь домь петровь видѣ тьщоу кго лежещѫ; ІС ХС
60. Христос исцељује раслабљенога (Мат. IX, 2–8; Мар. II, 1–12; Лука V, 18–26) χ(ристо)с(ь) исьцѣли раслабленаго

РАСПОРЕД ФРЕСАКА НА ПОТРБУШУ ЛУЧНОГ ПРОЛАЗА ИЗМЕЂУ ОЛТАРСКЕ АПСИДЕ И ПРОТЕЗИСА

61. Попрсје арханђела у медаљону αγγ(ε)λ(ος) K(υρίο)υ
62. Св. Антим и св. Партеније стѝ анѳиме стѝ пардение
63. Св. Власије и св. Вавила стѝ власикъ стѝ вавила
64. Руно Гедеоново (Књига о судијама VI, 37–38) роуно гедеѡно
65. Св. Григорије стъ̀ григорикъ
66. Св. Георгије и св. Митрофан стѝ геѡргикъ стѝ митрофани
67. Св. Поликарп и св. Евстатије стѝ поликарпъ стѝ еѵстадиѥ
68. Јаков се рве с анђелом (I књига Мојсијева XXXII, 24–30) бореникъ акова (sic!)
69. Св. Павле стѝ павлѥ

РАСПОРЕД ФРЕСАКА У ПРОТЕЗИСУ (цртеж Ia)

Појединачне фигуре

70. Полуфигура анђела. На његовом лабаруму је исписано: АГІОС, АГІОС, АГІОС
71. Христос Емануил ІС̄ ХС̄
72. Богородица Оранта са два анђела ⟨М̄Р̄⟩ Θ̄Ѵ̄; ангел(ь) г(осподь)нь
73. Стојећа фигура анђела
74. Стојећа фигура анђела
75. Стојећа фигура мученика
76. Стојећа фигура мученика
77. Св. Леон, мученик стѝ лео⟨нь⟩

Литургијске сцене и појединачне архијерејске фигуре

78. Два анђела и серафим крај часне трпезе <ἄγγελος> K<υρίο>υ; ἄγγελο<ς> K<υρίο>υ
79. Часна трпеза са Агнецом из Службе архијереја ІС̄ ХС̄
80. Св. Јаков из Службе архијереја стъ̀ иаковь
На његовом свитку је исписана молитва Оглашених са литургије по Јовану Златоустом: г(оспод)и б(ож)ѥ нашь иже на високихъ живи и на смѣренике призираѥ
81. Св. Евпло, ђакон стъ̀ ефплѥ
82. Неидентификовани фронтално приказан архијерej (св. Ананија ?) стъ̀ а⟨на⟩нїа
83. Св. Методије из Службе архијереја стъ̀ меѳодикъ
На његовом свитку је текст молитве Усрдног мољења са литургије по Василију Великом и литургије по Јовану Златоустом: ⟨г(оспод)и б(ож)ѥ нашь⟩ пр⟨иле⟩ж⟨ноую⟩ сию мо⟨литвѹ прими⟩ wд[ь] с⟨воихъ⟩ ра⟨бъ⟩
84. Неидентификовани епископ из Службе архијереја. Текст на његовом свитку није сачуван.
85. Неидентификовани епископ из Службе архијереја. Текст на његовом свитку није сачуван.
86. Св. Дионисије из Службе архијереја стъ̀ дионїсикъ
На његовом свитку је исписана молитва коју свештеник тихо говори пре читања јеванђеља, са литургије по Василију Великом и по Јовану Златоустом: ⟨вьстави вь срдца⟩ на⟨ша мисль⟩ноѥ сл⟨ьньце⟩ пра⟨в⟩ди т⟨в⟩о⟨ѥ⟩
87. Св. Епифаније из Службе архијереја ⟨стъ̀⟩ епифаникъ
На његовом свитку је текст Заамвоне молитва са литургије Пређеосвећених дарова: вл[а]д[и]ко г(оспод)и вьседрьжителю иже всѣ тв⟨арь⟩
88. Св. Тимотеј из Службе архијереја стъ̀ тимодеѥ
На његовом свитку је исписана I молитва верних са литургије по Јовану Златоустом: вл(а)годаримь тѥ г(оспод)и б(ож)ѥ силамь сподобив'шаго нась
89. Св. Стефан, ђакон стъ̀ стефань
90. Св. Ахилије, фронтално приказан архијерej стъ̀ ахилик
91. Св. Вавила, фронтално приказан архијерej ⟨стъ̀и⟩ вавила

92. Св. Мемнон, фронтално приказан архијерej ст҃и мемно⟨нь⟩
93. Св. Петар Александријски из Службе архијереја ст҃ъи пет[а]р[ь] алеѯаньдрьски
На његовом свитку је исписана заамвона молитва са литургије и по Василију Великом и по Јовану Златоустом: бл[агосло]вси бл[а]го[осл]вещек те г(оспод)и и wсв(е)щаи на те оүп[о]ваюшек
94a. Архијереји са свода, северна страна (почевши од истока):
Св. Атанасије ст҃и аѳанасие
Св. Јован ст҃и иоан(ь)
Св. Григорије ст҃и глигорие
Св. Иларион ст҃и иларие
Св. Аникије ст҃и ан(ик)ие
Неидентификовани архијереј ст҃и
94b. Архијереји са свода, јужна страна (почевши од истока):
Св. Силвестер ст҃и силивестрь
Св. Илијан ст҃и илиан
Св. Јувеналије ст҃и ювенали
Св. Евтихије ст҃и еүтиχ(и)е
Св. Игњатије ст҃и игнатие
Св. Никола ст҃и николае
95. Св. Модест ст҃и модесть
96. Св. Григорије ст҃ъи григорие
97. Св. Арсеније ст҃и арсение

Богородичин циклус

98. Првосвештеник из сцене Одбијање дарова Јоакима и Ане пророкь ζаχариа
99. Одбијање дарова Јоакима и Ане (Протојеванђеље, I, 1–4) wакимь и wанна принесоста дари и неприкътни бише
100. Јоаким и Ана се враћају одбијених дарова wакимь и анна вьζвратиста дари
101. Благовести Јоакиму (Протојеванђеље, IV, 2–3) wакимь вь пүстини анг(е)л(о)мь питакмь
102. Благовести Ани (Протојеванђеље, III, 1–3, IV, 1) моленик wанни
103. Сусрет на Златним вратима (Протојеванђеље, IV, 4) ζачетие в(огороди)це
104a. Девојка из сцене Рођење Богородице
104b. Рођење Богородице (Протојеванђеље, V, 2) рожд҃ьство в(огороди)це
105. Миловање Богородице любленик с(ве)тик в(огороди)це
106a. Први кораци Богородице (Протојеванђеље, VI, 1) постүпаник в(огороди)це
106b. Девојка из сцене Први кораци Богородице
106c. Девојка из сцене Први кораци Богородице
107. Благослов три јерарха (Протојеванђеље, VI, 2–3) икреи бл(а)г(о)славлаю в(огороди)цү
108. Ваведење Богородице (Протојеванђеље, VII, 1–3, VIII, 1) вьведеник с(ве)та в(ь) с(ве)тиχ(ь) м҃р҃ ѳ҃ѵ҃; м҃р҃ ѳ҃ѵ҃
109. Захарија се моли пред палицама просаца (Протојеванђеље, IX, 1–2) моленик ζаχарик, м҃р҃ ѳ҃ѵ҃
110. Захарија предаје Богородицу Јосифу (Протојеванђеље, IX, 3) иwсифь приемле в(о-городи)цү wт(ь) цр(ь)к(ь)ве, ⟨м҃р҃⟩ ѳ҃ѵ҃
111. Благовести на бунару (Протојеванђеље, XI, 1) бл(а)говѣщеник пр҃во
112. "Сила вишњега осени те" – Зачеће (Протојеванђеље, XI, 1–3) сила вишна⟨г⟩о wсѣени те; м҃р҃ ѳ҃ѵ҃
113. Сусрет Марије и Јелисавете (Протојеванђеље, XII, 2; Лука I, 39–56)
114. Марија пије воду изобличења (Протојеванђеље, XVI, 2)

Старозаветне сцене и Благовести Захарији

115. Старозаветна скинија (II књига Мојсијева XL, 1–5, 9–10, 16, 34–35)
64. Руно Гедеоново (Књига о судијама VI, 37–38) рѹно гедеѡно
68. Јаков се рве с анђелом (I књига Мојсијева XXXII, 24–30) бореникъ акова (sic!)
116. Лествица Јаковљева (I књига Мојсијева XXVIII, 11–18) льствица юже видѣ аковь (sic!); МР ѲѴ
117. Благовести свештенику Захарији (Лука I, 8–20) анг(ѣ)л(ь) ѵдрьжа ѥзикь ꙁахарі

РАСПОРЕД ФРЕСАКА НА ПОТРБУШУ ЛУЧНОГ ПРОЛАЗА ИЗМЕЂУ ПРОТЕЗИСА И НАОСА

87. Св. Епифаније из Службе архијереја (cf. supra)
118. Парабола о изгубљеној овци (Мат. XVIII, 12–13; Лука XV, 4–6) ...р̄. wвць
119. Христос исцељује слепе и хроме (Мат. XXI, 14) х(ристос)ь исцѣели слѣпа и глоуха
– Св. Аникита, мученик стыи аніікеіте (cf. црт. II, 162)
– Св. Фотије, мученик стыи ѳwтіе (cf. црт. II, 161)
120. Христос проклиње суву смокву (Мат. XXI, 19–21; Мар. XI, 12–14) х(ристос)ь проклеть исьхьшоую смоковьницоу; ІС̄ ХС̄
121. Христос пита Јевреје о пореклу Јовановог крштења (Мат. XXI, 23–27; Мар. XI, 27–33; Лука XX, 1–8) кр[ь]щен[и]к іѡ⟨анново wтк⟩ѵдѵ к[сть]
93. Св. Петар Александријски из Службе архијереја (cf. supra)
122. Св. Симеон Столпник стыі симеѡнь

РАСПОРЕД ФРЕСАКА НА ПОТРБУШУ ПРОЛАЗА ИЗМЕЂУ ПРОТЕЗИСА И ОЛТАРА ПАРАКЛИСА СВ. ДИМИТРИЈА

123. Арсеније, први игуман дечански ...прости прьваго игѵмена арсенија ⟨трѵдивьшаго⟩ се вь мѣсте ⟨сем⟩ь св(ѣ)тѣмь
Текст Арсенијеве молитве: х(ристо)вь п⟨ѵ⟩стин⟨к⟩жител⟨к⟩ с(вѣ)ты арсѣникъ к[ь] тебѣ припа[да]ю г⟨р⟩ѣшнии ⟨рабь тво⟩ин (sic!) арсѣникъ в[ь] с(вѣ)токъ име тв⟨оѥ⟩ и м[о]лю се с(вѣ)том⟨ь⟩ ти wвраꙁѵ прііми ме вь стадо твоѥ п⟨ѵ⟩ствіны (sic!) да х(ристос)ь с(вѣ)тыми м(о)ль⟨і⟩твами твоими пом[и]лѵѥть ме грѣшнаго вь дьнь с⟨ѵдн⟩ы
124. Св. Арсеније стыі арсеникъ
125. Св. Јевтимије стыі евдимикъ

КУПОЛА И ПОТКУПОЛНИ ПРОСТОР (цртежи II, III, IV, IVa, V)

КУПОЛА

1. Христос Пантократор
2. Небеска литургија с(вѣ)ть с(вѣ)ть с(вѣ)ть г(оспод)ь савао(ть) испльнь н(ѣ)бо и ꙁемліа слави кгѡ; изнад сваке фигуре анђела: анг(ѣ)ль г(осподь)нь
3. Пророк Исаија пр(о)р(о)кь исаіа
4. Пророк Језекиљ пр(о)р(о)кь ікꙁекіль; текст на свитку: тако гл[агол]еть г(оспод)ь поимоу ви wт(ь) кꙁыкь и с[ьвероу] (Језекиљ XXXVI, 24)
5. Пророк Јоил пр(о)р(о)кь ііѡіль; текст на свитку: тако гл(агол)еть г(оспод)ь wвратите се кь мнѣ в[ь]сѣмь ср(ь)д(ь)цемь (Јоил II,12)
6. Пророк Данило пр(о)р(о)кь данііл(ь)
7. Пророк Јона пр(о)р(о)кь ііѡнна; текст на свитку: вьꙁоупихъ вь печали моеи кь г(оспод)ѵ в(ог)ѵ моемоу (Јона II, 3)
8. Пророк Илија пр(о)р(о)кь илііа; текст на свитку: вьіс(ть) слово г[осподь]нѥ кь и[лі]и гл[агол]ѥ в[ь]стани [и] иди (1 Цар. XVII, 8–9)

9. Пророк Софонија пр(о)р(о)кь софоии(а) (sic!); текст на свитку: тако гл(агол)еть г(оспод)ь потрьпи мене вь д(ь)нь въскр(ь)сенига моиго (Соф. III, 8)
10. Пророк Јеремија пр(о)р(о)кь кремига; текст на свитку: тако гл(агол)е(ть) г(оспод)ь се д[ь]ни гредоуть и з[а]вѣщаю дом[о]у из(р)а(иле)воу за[в]ѣть но[в]ь (Јерем. XXXVIII, 31)
11. Јеванђелист Матеј с(ве)ты мад(е)и; књига на пулту: книгы род(ь)ства $\overline{\text{ис}}$ х(ри)-с(то)ва (Мат. I, 1); текст који пише Матеј: книгы ро[дьства] (Мат. I, 1)
12. Арханђел Гаврило ар(ь)ханг(е)ль гавриль
13. Јеванђелист Марко с(ве)ты марькь; текст који пише Марко: зачело к(ва)уг(е)лиа $\overline{\text{ис}}$ х(ристо)ва (Мар. I, 1); свитак на сточићу: нарзсу
14. Св. Керамида керамидь; $\overline{\text{ІС}}$ $\overline{\text{ХС}}$
15. Јеванђелист Лука с(ве)ты лука; текст који пише Лука: поне[же]...(Лука I, 1)
16. Арханђел Михаило ар(ь)ханг(е)ль михаиль
17. Јеванђелист Јован с(ве)ты іwань в(о)гослов(ь)ць; текст који пише Прохор ($\overline{\text{сты}}$ прохорь): искони... (Јован I, 1)
18. Св. Убрус $\overline{\text{сты}}$ оуброусь, $\overline{\text{ІС}}$ $\overline{\text{ХС}}$

ПОТКУПОЛНИ ПРОСТОР

Велики празници

19. Благовести бл(а)говѣщеникь; $\overline{\text{МР}}$ $\overline{\text{ѲѴ}}$; ар(ь)ханг(е)ль гавриль (Лука I, 26–38)
20. Рођење Христово рож(дьс)тво; $\overline{\text{МР}}$ $\overline{\text{ѲѴ}}$; $\overline{\text{ІС}}$ $\overline{\text{ХС}}$ (Лука II, 7–16, Мат. II, 1–2, 9–11)
21. Сретење срѣтеникь (Лука II, 22–38); текст на свитку пророчице Ане: сыи младен[ь]ць н(ѣ)во и землю ѵт[в]р[ь]д[и]; $\overline{\text{МР}}$ $\overline{\text{ѲѴ}}$
22a. Крштење Христово кр(ь)щеникь; $\overline{\text{ІС}}$ $\overline{\text{ХС}}$; с(ве)ты іѡ(ань) о пр(о)д(ро)м(ь) (Мат. III, 13–17; Мар. I, 9–11; Лука III 21–22)
22b. Христов разговор са Јованом Претечом пре Крштења гл(агол)еть г(оспод)ь къ іѡ(а)нѵ греди кр(ь)сти ме; с(ве)ты їѡа(нь) пр(о)д(ро)м(ь) (Мат. III, 13–15)
23a. Христов разговор са Петром, Јаковом и Јованом пре Преображења се н[ы]ня вьсходимь, $\overline{\text{ІС}}$ $\overline{\text{ХС}}$ (Мат. XVII, 1; Мар. IX, 2; Лука IX, 28)
23b. Преображење Христово прѣѡбраженикь (Мат. XVII, 2–6; Мар. IX, 2–8; Лука IX, 29–35)
23c. Христов разговор са Петром, Јаковом и Јованом после Преображења никомѵ да не р(е)чете сикь виденикь; $\overline{\text{ІС}}$ $\overline{\text{ХС}}$ (Мат. XVII, 9–13; Мар. IX, 9–13)
24a. Марта и Марија разговарају са Христом пред Витанијом г(оспод)и аще би з(ь)де биль (Јован XI, 20–27, 32)
24b. Васкрсење Лазарево вьскрѣшеникь лазарево; $\overline{\text{ІС}}$ $\overline{\text{ХС}}$ (Јован XI, 38–44)
25. Улазак Христов у Јерусалим цвѣтоносикь; $\overline{\text{ІС}}$ $\overline{\text{ХС}}$ (Мат. XXI, 1–9; Мар. XI, 7–10; Лука XIX, 35–41; Јован XII, 12–15)
26. Распеће Христово распетикь; $\overline{\text{ІС}}$ $\overline{\text{ХС}}$, $\overline{\text{МР}}$ $\overline{\text{ѲѴ}}$, $\overline{\text{іѡ}}$; на крсту: ц(а)рь славѣ (Мат. XXVII, 33–56; Мар. XV, 22–41; Лука XXIII, 33–49; Јован XIX, 17–36)
27a. Богородица, два арханђела и шест апостола из Васнесења Христовог вьз[ь]нѣсеникь; $\overline{\text{МР}}$ $\overline{\text{ѲѴ}}$; ἀγγ(ε)λο(ς) Κ(υρίο)υ; ἀγγ(ε)λο(ς) Κ(υρίο)υ (Мар. XVI, 19; Лука XXIV, 50–51; Дјел. I, 9–11)
27b. Три апостола из сцене Вазнесења Христовог
27c. Христ у мандорли коју носе анђели из сцене Вазнесења Христовог
27d. Три апостола из сцене Вазнесења Христовог
28. Силазак св. Духа на апостоле съшьствик с(ве)т(а)го д(ѵ)ха (Дјел. II, 1–4)
29. Силазак у ад вьскр(ь)сеникь; $\overline{\text{ІС}}$ $\overline{\text{ХС}}$
30. Пророк Језекиљ прор(о)кь изекиль текст на свитку: тако гл(агол)ет(ь) г(оспод)ь д(ѵ)хь мои дам[ь] вь вы и [створю] (Јез. XXXVI, 27)
31. Пророк Јоил прор(о)кь иѡиль; текст на свитку: вь wни д(ь)ни излѣю wт(ь) д(ѵ)ха мокго (Јоил II, 29)

32. Пророк Софонија прор(о)кь софони(ꙗ) ; текст на свитку: тако гл(агол)ет(ь) г(оспод)ь потрьпи мне вь д(ь)нь вьскр(ьсе)н(иꙗ) (Соф. III, 8)
33. Пророк Давид прор(о)кь д(а)в(и)дь; текст на свитку: да вьскр[ьс]неть б(ог)ь и разидоут[ь] се врази кго (Псал. 67 /68, 1)

Циклус Христових страдања

34. Тајна вечера вечера таина; ІС̄ ХС̄ (Мат. XXVI, 20–29; Мар. XIV, 18–25; Лука XXII, 14–38
35. Прање ногу оум[ы]веник (Јован XIII, 4–9)
36. Молитва у Гетсиманском врту молкник χ(ристо)во; ІС̄ ХС̄; ἀγγε(λος) К(υρίο)υ; в[ь]деник; в[ь]дите и м(о)л(и)те се; ІС̄ ХС̄ (Мат. XXVI, 30–46; Мар. XIV, 32–41; Лука XXII, 39–46)
37. Јуда предводи фарисеје, слуге и војнике кгоже ловьжю тьь ⟨sic!⟩ кс(ть) (Мат. XXVI, 47–48; Мар. XIV, 43–44; Лука XXII, 47)
38. Војници падоше на земљу пред Христом идоше воини вьспеть и падоше на земли; ІС̄ ХС̄ (Јован XVIII, 4–7)
39a. Издајство Јудино прѣданик; ІС̄ ХС̄ (Мат. XXVI, 49–50; Мар. XIV, 45–46; Лука XXII, 47)
39b. Петар одсеца уво Малху и оурѣза кмоу оухо десно (Мат. XXVI, 51; Мар. XIV, 47; Лука XXII, 50; Јован XVIII, 10)
40. Христ пред Аном χ(ристо)сь сѣди[ть] се прѣд(ь) анномь; ІС̄ ХС̄ (Јован XVIII, 19–23); на свитку пред Ана: гнтвкіа
41. Христ пред Аном и Кајафом χ(ристо)сь соудит[ь] се прѣд(ь) анномь [и] каиапою; ІС̄ ХС̄ (Мат. XXVI, 59–65; Мар. XIV, 55–63)
42. Христа воде Пилату χ(ристо)сь идеть кь пилатѹ; ІС̄ ХС̄ (Мат. XXVII, 2; Мар. XV, 1; Лука XXIII, 1; Јован XVIII, 28)
43. Пилат пере руке χ(ристо)сь соудит(ь) се прѣд(ь) пилатомь (Мат. XXVII, 24)
44. Пилат пита хоће ли пустити Христа или Вараву кого хощете да wт(ь)поущоу вамь χ(ри)стоса ли или ва[ра]воу (Мат. XXVII, 17)
45. Пилат изриче пресуду ничтоже створи зла семѹ прав[ь]никѹ много во пострадахь вь ноши кго ради (Мат. XXVII, 19)
46. Ругање Христу поруганик (Мат. XXVII, 27–29; Мар. XV, 16–19; Јован XX, 2–3)
47. Одрицање Петрово ⟨wтм⟩етаник петрово (Мар. XIV, 66–68; Лука XXII, 55–58; Јован XVIII, 17–18)
48. Одрицање и плач Петров риданик петрово (Мат. XXVI, 71–75; Мар. XIV, 69–72; Лука XXII, 61–62)
49. Јуда враћа новац јеврејским свештеницима и покаꙗ се июда и вьзврати сребрьники (Мат. XXVII, 3–5)
50. Вешање Јудино и wтиде июда и юдави се (Мат. XXVII, 5)
51. Јеврејски свештеници купују лончареву њиву и коупише село скоудельниче на погребеник странимь (Мат. XXVII, 7)
52. Христ говори јеврејским женама да не плачу дъщи иер(оуса)л(и)мове не плачите мене себе плачите (Лука XXIII, 27–28)
53. Пут Христов на Голготу χ(ристо)сь идеть на распетик; ІС̄ ХС̄ (Јован XIX, 17)
54. Симон и разбојници носе крстове в·разбоиника (Мат. XXVII, 32; Мар. XV, 21; Лука XXIII, 26)
55. Христ одбија да пије сирће и жуч χ(ристо)сь пикть wцьть сь жльчию (Мат. XXVII, 34)
56. Пењање на крст χ(ристо)сь вьзиде[ть] на кресть; ІС̄ ХС̄
57a. Распеће распетик; праведини (sic!) разб(ои)никь; ІС̄ ХС̄; ц(а)рь славѣ (Мат. XXVII, 35–50; Мар. XV, 24–37; Лука XXIII, 33–46; Јован XIX, 18–30)
57b. Мироносице које посматрају Распеће мироносице; МР̄ ѲѴ̄ (Мат. XXVII, 55–56; Мар. XV, 40; Лука XXIII, 49)

58. Јосиф моли Пилата за Христово тело **проси иωсіф(ь) тѣло χ(ри)с(то)во** (Мат. XXVII, 57–58; Мар. XV, 43–45; Лука XXIII, 50–52; Јован XIX, 38)
59. Скидање са крста **снетик**; ІС̄ ХС̄; М̄Р̄ Ѳ̄Ѵ̄; І̄ѡ̄; **ц(а)рь славѣ**
60. Оплакивање **погребениа плачь**
61. Полагање у гроб **погребеник**; ІС̄ ХС̄ (Јован XIX, 39–42)
62. Две Марије посматрају Христову сахрану **мариа магдалина и дрѹга мариа ꙁ[ь]рѣста иꙁдалече** (Мат. XXVII, 61; Мар. XV, 47)
63. Пилат наређује да се утврди гроб **р(ε)че имь пилать имате коустоудию идете и оутврьдите гробь** (Мат. XXVII, 62–65)
64. Печаћење гроба **ꙁапечатише гробь** (Мат. XXVII, 66)
65. Мироносице на Христовом гробу **анг(ε)ль г(осподь)нь сѣдеше на камени** (Мат. XXVIII, 1–6)
66. Христ се јавља двема Маријама **не прикасаи се м[ь]нѣ** (Мат. XXVIII, 9; Јован XX, 17)
67. Мироносице јављају апостолима о Христовом васкрсењу **придоше мироносице къ ап(о)-с(то)л(о)мь гл(аголю)ще видѣсмо г(оспод)а** (Мар. XVI, 10; Јован XX, 18)

Циклус чуда, парабола и Христове делатности

68. Парабола о мудрим и лудим девицама **прича ѡ ·ї· д(ѣ)вьь** (Мат. XXV, 1–13)
69. Свадба у Кани **бракь быс(ть) вь канѣ галилеисцѣи,** М̄Р̄ Ѳ̄Ѵ̄; ІС̄ ХС̄, М̄Р̄ Ѳ̄Ѵ̄ (Јован II, 1–11)
70. Васкрсење сина удовичиног **χ(ристос)ь вьскр[ь]си с(и)на в'довича,** ІС̄ ХС̄ (Лука VII, 11–15)
71. Исцељење месечара **χ(христо)сь исцѣли мѣсечьн[а]го,** ІС̄ ХС̄ (Мат. XVII, 14–18; Мар. IX, 14–27; Лука IX, 38–42)
72. Васкрсење кћери Јаирове **χ(ристос)ь д(ѣ)в(и)цоу вьскрсит(ь) архисѹнагого** (sic!) (Мат. IX, 18–19; 23–25; Мар. V, 22–24; Лука VIII, 41–42; 49–56)
73. Исцељење глувонемог **χ(христо)сь исцѣли глоуχа и нѣма** (Мар. VII, 32–35)
74. Христ поучава ученике молитви **кои ѡт(ь) вас(ь) вь ѡ[т]ца в[ь]спросить с[ы]нь свои χлѣба кда камень подас(ть) кмѹ**; ІС̄ ХС̄ (Мат. VII, 9–11; Лука XI, 11–13)
75. Христос у кући Симона фарисеја **приде І̄С̄ вь домь симона**; ІС̄ ХС̄ (Лука VII, 36–50)
76a. Христос и Самарјанка **χ(ристос)ь гл(агол)еть къ самаранинѣ**; ІС̄ ХС̄ (Јован IV, 5–27)
76b. Самарјанка говори сугрђанима о сусрету са Христом **градь самареньски** (Јован IV, 28–30)
77. Исцељење раслабљеног **⟨исц⟩ѣли раслабленаго** (Јован V, 2–9)
78. Исцељење слепог човека у Силоамској бањи **χ(ристос)ь исцѣли слѣпаго вь коупѣли силоѣмли** (sic!); ІС̄ ХС̄ (Јован IX, 1–7)
79. Исцељење болесног од водене болести **χ(христо)сь исцѣли и,имоущаго** (sic!) **трѹдь вод[ь]нии**; ІС̄ ХС̄ (Лука XIV, 1–4)
80. Исцељење десет губавих **χ⟨ристос⟩ь исцѣли ї прокаженѣхь**; ІС̄ ХС̄ (Лука XVII, 11–14)
81. Исцељење два бесна човека у Гадаринској земљи **χ(ристос)ь исцѣли два вѣсноующа се**; ІС̄ ХС̄ (Мат. VIII, 28–32)
82. Исцељење човека са сувом руком **χ(ристос)ь исцѣли сѫхороукаго**; ІС̄ ХС̄ (Мат. XII, 9–13; Мар. III, 1–5; Лука VI, 6–10)
83. Христос и Закхеј **и ρ(ε)⟨ч⟩ε χ(ристос)ь ꙁакχею д(ь)н(ь)сь по(до)⟨ба⟩кть ми ⟨вь д⟩омоу твоем⟨ь⟩ бити**; ІС̄ ХС̄ (Лука XIX, 1–5)
84. Исцељење грбаве жене **χ(христо)сь исцѣли χананею**; ІС̄ ХС̄ (Лука XIII, 10–14)
85. Исцељење крвоточиве жене **χ(ристос)ь исцѣли крьвоточивоую женоу**; ІС̄ ХС̄ (Мат. IX, 20–22; Мар. V, 25–34; Лука VIII, 43–48)
86. Христос одбија да покаже знак књижевницима и фарисејима **родь сии ꙁнамение просить и ꙁнамение не да[сть се кмѹ]**; ІС̄ ХС̄ (Мат. XII, 38–45; XVI, 1–4; Мар. VIII, 11–12; Лука XI, 16, 29–36)

87. Христос поучава апостоле ("Будите као ово дете") и прикмь wтроче р(ε)че имь аще не боудете wако и wт'роче се не имате вънити вь ц(а)р(ь)ство н(ε)б(ε)сноκ; ΙC ΧC (Мат. XVIII, 1–5; Мар. IX, 35–37; Лука IX , 47–48)
88. Христов разговор са богатим младићем иди и продаж[д]ь имение твоκ; ΙC ΧC (Мат. XIX, 16–22; Мар. X, 17–22; Лука XVIII, 18–25)

Богородичин Акатист

89. I икос ангел(ь) п⟨рѣдста⟩тель послан[ь] бь⟨ість⟩
90. II кондак видѣщи с(ве)та(ѭ) себе в[ь] чи(сто)тѣ; ΜΡ ΘΥ
91. II икос ⟨разоумь нераз оу⟩мьнь разоум⟨ѣ⟩ти; ΜΡ ΘΥ
92. III кондак сило(sic!) вишнаго wсѣни [тε]; ΜΡ ΘΥ
93. IV икос ΜΡ ΘΥ, ΙC ΧC
94. V кондак в(о)гот⟨ечноую звѣзд⟩а⟨оу ви⟩дѣвше вльсви; αγγελ(ος) K(υρίο)υ
95. V икос видѣ[в]ше wтрочи ⟨халдѣи⟩сци на роукоу д(ѣ)в(и)чю; ΜΡ ΘΥ, αγγελ(ος) K(υρίο)υ
96. VI кондак проповѣд'ници [богоносиви] быв'ше вльсви възвративше се въ вавилонь
97. VI икос вьсиа бь кгуфтѣ просвѣщеник (sic!) исгины (sic!); ΜΡ ΘΥ
98. VII кондак хотѣшоу сумеwноу wт(ь) соущаго вѣка прѣставити се
99. VII икос новоу показати [тварь] wвив(ь) ее (sic!) твор[ь]ць намь тѣмь бывшемь ΙC ΧC
100. VIII кондак странно(ε) рожд(ь)ство видѣвше оустраним(ь) се оума мирна; ΙC ΧC
101. VIII икос вьсь бѣ вь земльныхь и [вь] вышнихь [и] никако же [не] wд[ь]стоупи неиспис[аноκ словw]; ⟨ΙC⟩ ΧC
102. IX кондак всако соущс'тво агг(ε)лско оудивлиит[ь] се велми твоκго вьч(ε)л(о)-в(ε)чениа дѣлоу

Појединачне фигуре

103. Анђео αγγελ(ος) K(υρίο)υ
104. Анђео αγγ[ε]λο[ς] K⟨υρίο⟩υ
105. Приуготовљени престо оуготованик
106. Исус Христос ΙC ΧC ὁ Πάντωκράτωρ
натпис на кодексу: лево – азь кь w(т)цѵ гредѵ и κго же колиежд о просите вь име моκ тw с[ь]творѵ [вамь] да прославит(ь) се wт(ь)ць w с(ы)нѣ (Јован XIV, 12–13); десно – придѣтε бл(а)г(о)с(лове)ни w(т)ца моκго и наследоуите ѵготованw(ε) вамь ц(а)р(ь)ство wт(ь) сложениа м[и]ра (Мат. XXV, 34)
107. Богородица ΜΡ ΘΥ
108. Св. Јован Претеча ὁ ἁγ(ιος) Ιω(άννης) ο Πρ(ό)δ(ρο)μος
109. Св. Меркурије стыи мерькѵрик
110. Св. Луп стыи ⟨лоуп⟩ь
111. Св. Артемије стыи арьтемик
112. Св. Мина стыи мина
113. Св. Евстатије Плакида стыи квьстадик плакида
114. Св. Теодор Стратилат стыи деwд(о)рь стратилать
115. Св. Теодор Тирон стыи деwд(о)рь тиронь
116. Св. Димитрије стыи димитрик
117. Св. Нестор стыи не⟨с⟩торь
118. Св. Прокопије стыи пр⟨о⟩копик
119. Св. Ђорђе стыи гewргик
120. Св. Арета стыи аредa
121. Св. Тирс стыи дирсь
122. Св. Селевкије стыи селевкı (sic!)

123. Св. Марин ст҃ы маринь
124. Св. Емилијан ст҃ы кимилиіань
125. Св. Неофит ст҃ы неофитъ
126. Св. Теофилакт ст҃ы деофилактъ
127. Св. Калиник ст҃ы калиники (sic!)
128. Св. Терентије ст҃ы теренти (sic!)
129. Неидентификовани мученик, младић
130. Богородица са Христом М҃Р Θ҃Ѵ, І҃С Х҃С
131. Св. Симеон Немања ст҃ы симеѡнь г(осподи)нь срьб(ь)скы мѵроточ[ь]ць
132. Св. Јустин ст҃ъ иѫстинь
133. Св. Јакинт ст҃ъ иакинде (sic!)
134. Св. Кварт ст҃ъ кѫарте (sic!)
135. Св. Назарије ст҃ъ наz҃аріе
136. Св. Гервасије ст҃ъ гервасіе
137. Св. Вонифатије ст҃ъ вонїфатіе
138. Св. Мартин ст҃ы мартїие (sic!)
139. Св. Гордије ст҃ъ гордие
140. Св. Андроник ст҃ъ андронике (sic!)
141. Св. Сергије ст҃ъ сергиѥ
142. Св. Вакх ст҃ъ ваχе (sic!)
143. Св. Мартирије ст҃ъ мартирїе
144. Св. Маркијан ст҃ъ маркїане (sic!)
145. Св. Сава Стратилат ст҃ъи сава стратилата (sic!)
146. Св. Арета ст҃ы аредa
147. Св. Теодор Студит ст҃ы деодѡре стоудитъ; на свитку: блюди игѫмене неѡвоголюбиа⟨тд⟩ругa⟨и⟩осе⟨п⟩нѫ⟨шаи⟩%0 (sic!)
148. Св. Василиск ст҃ы василиски (sic!)
149. Св. Полијевкт ст҃ы поликктъ (sic!)
150. Св. Севастијан ст҃ъ севастиане (sic!)
151. Св. Роман ст҃ъ романь
152. Св. Хрисант ст҃ъ χрисандос
153. Св. Евпсихије ст҃ъ еѵѱихиь (sic!)
154. Св. Исидор ст҃ъ исидорос
155. Св. Агатоник ὁ ἁγ(ιος) Αγαθόνικος
156. Св. Климент Анкирски ст҃ъ клими (sic!)
157. Св. Агатангел ст҃ъи агадаггелос
158. Св. Пуд ст҃ы поѵдис
159. Св. Евсигније ст҃ы еѵсигниос
160. Св. Агатон ст҃ы агадонь
161. Св. Фотије стьи фѡтіе
162. Св. Аникита стьи аникеите
163. Св. Андреја ст҃ъ андреа
164. Св. Сава ст҃ъ сава
165. Св. Арета ст҃ъ аредa
166. Св. Артемон ст҃ъ артемон; натпис из 1339/40. године на греди до фигуре св. Артемона: + EN ETH TѠ Ϛ҃ ·Ѳ҃· М҃ И҃· ИГѪMENѪ APCENIOY
167. Св. Јован врач ст҃ы іѡ(а)нь
168. Св. Кир ст҃ы кирь
169. Св. Дамјан ст҃ы дамианъ
170. Св. Козма ст҃ы коѵсма

171. Св. Артемије (?) с҃ть артıе (sic!)
172. Св. Калистрат с҃ть калıстрате (sic!)
173. Св. Јаков Персијанац с҃ты иаков[ь] персискь (sic!)
174. Св. Мануил с҃ты манѹиль
175. Св. Галактион (?) ⟨галак...⟩
176. Св. Стефан Првомученик с҃ть стефань првом(оу)ч(е)н(и)кь
177. Св. Никола с҃ты николаѥ
178. Св. Стефан Дечански с(ве)ты кра(ль) б(ого)мь просвѣщеныи стефань ѹрош(ь) ·г҃· хти(то)рь с(ве)т⟨аго⟩ ⟨х⟩рама ⟨сег⟩о
текст молитве: прими вл(а)д(ы)ко г(оспод)и ѡ па[н]дократоре принос[ь] и моѥ м(о)лениѥ раба твоѥго стефана крала с⟨и⟩е во приношѹ цр(ь)ковь б(о)ж(ь)ствьнѹю сь с(ы)номь моимь крал[е]мь стефаномь вь⟨з⟩ираю на т⟨л⟩ѣ⟨н⟩[ь]ноѥ ми тѣло стоѥ на⟨д⟩(ь) гробомь своимь и бою се страшьнаго ти сѹдища к[ь] тебѣ припадаю вседрьжителю пом(и)лѹи ме вь д[ь]нь сѹдnии

ФРЕСКЕ У ЗАПАДНИМ, ЈУЖНИМ И СЕВЕРНИМ ТРАВЕЈИМА НАОСА

Циклус Дела апостолских

179. Исцељење хромог од рођења (Дјел. 3:1–11) вь име і҃с х҃а наза[рена]нина вьстани и ходы
180. Петар и Јован пред првосвештеницима Аном и Кајафом (Дјел. 4:6–22) вь име і҃с х҃а стоить прѣд(ь) вами з҃дравь
181. Ананија и Сапфира доносе новац од продате њиве; Смрт Ананијева (Дјел. 5: 1–5) слышав(ь) же анании словеса сии пад(ь) изд⟨ш⟩е (sic!)
182. Петар и Јован исцељују разне болеснике (Дјел. 5:15–16) петрь и иѡань исцѣлиста недѹжниѥ
183. Батинање апостола Петра и Јована (Дјел. 5: 17–18) вьстав[ь] же архи⟨ѥреи⟩ и вьзложише рѹкы на ап[осто]лы
184а. Хапшење апостола Петра и Јована (Дјел. 5:18) и вьсадише ѥ вь тьмницоу
184b. Анђео се јавља Петру и Јовану у тамници (Дјел. 5:19)
184с. Ослобађање апостола из тамнице (Дјел. 5:19–20) агг(е)ль же г(осподь)нь нощию ѡтврьзе (sic!) дв[е]ри т[ь]м[н]ици
185а. Петар и Јован поново пред првосвештеницима (Дјел. 5:27–28) не запрѣщениѥм[ь] ли запоьѣдахѡмь (sic!) вамь не оучити ѡ имени семь
185b. Протеривање апостола Петра и Јована (Дјел. 5:33)
186а. Фарисеј Гамалило говори пред првосвештеницима (Дјел. 5:34–39) по семь вьста июда галиаѣниинь (sic!) и реаще (sic!) ѥс(ть) ѡт(ь) б(ог)а
186b. Кажњавање и протеривање апостола (Дјел. 5:40) бывше п[а]к ѥѥ и запрѣщьше имь не оугла(гола)ти ѡ имени іс(оус)овѣ
186с. Каменовање св. Стефана (Дјел. 7:58–60) побыѥнь быс(ть) с(ве)ты стѣфань; І҃С Х҃С
187. Проповед св. Стефана (Дјел. 7:2–53) послоушаите б(ог)ь славѣ ꙗви се ѡ[ть]цоу н[а]шемоу авраамоу (sic!) соущоу ѥмоу вь междоурѣчи; с҃ты стѣфань
188. Сахрана св. Стефана (Дјел. 8:2) погребениѥ с(ве)т(а)то (sic!) с[т]ѣ[фа]на
189. Апостол Филип тумачи пророка Исаију властелину царице етиопске (Дјел. 8: 27–30) и се моужь мıоуриб(sic!) каженикь си[л]ань кандакиѥ ц(а)р(и)це и чтѣшо(sic!) пр(о)р(о)ка ıсаию р(е)че же д(оу)хь филифови (sic!) пристоу[пи] [и] приближи ее (sic!) колесници сеи притеѥ[ь] же фи[ли]пь слиша и чтоущь (sic!) пр(о)р(о)ка исаию; текст на књизи: (Іс. 53:7) ꙗко ѡвче на заколениѥ ведеьн (sic!) б[ысть]
190. Филип крштава евнуха (Дјел. 8:36–38) кр(ь)сти фи(ли)пь каженика
191. Анђео односи Филипа (Дјел. 8:39) агг(е)ль же г(о)с(под)иб (sic!) вьсх(и)ты филипа; агг[е]ль г(осподь)нь

192a. Савле добија од јерусалимских првосвештеника дозволу да прогања хришћане (Дјел. 9:1–2) саул(ь) же кще дихаɪе гнѣвомь (sic!) и оубыствомь на оученикы г(осподь)нѥ припадь кь архиереwви проси кн(и)ги

192b. Преображење Павлово (Дјел. 9:3–7) вьнезаапоу (sic!) wбаиста (sic!) и свѣт(ь) wт⟨ь⟩ нь(бе)сь

192c. Улазак у Дамаск (Дјел. 9:8) нь вьстани и иди вь град(ь)

193. Ананија крсти Павла (Дјел. 9:17–18) с(ве)тьї ананиꙗ кр'[с]ти павела

194. Св. Павле проповеда у Дамаску (Дјел. 9:20–22) с(ве)тьї павель како се кр(ь)стьї вь име іс хс проповѣда вь [да]масцѣ

Циклус Страшног суда

195. Христ у мандорли коју носе два анђела (Мат. 24:30; 25:31); ІС ХС; агг(е)ль г(о)с(подь)нь; агг[е]ль г(осподь)нь

196. Два анђела; персонификација Сунца (Мат. 24:29; Откр. 6:12) агг[е]ль г(о)с(подь)нь; агг[е]ль г(о)с(подь)нь

197. Савијање небеског свода; персонификација Месеца (Ис. 34:4; Откр. 6:14) агг[е]ль г(о)-с(подь)нь; агг[е]ль г(о)с(подь)нь

198. Два анђела дувају у трубе и буде мртве (Мат. 24:31; 1 Кор. 15:52; 1 Сол. 4:16) агг[е]ль г(о)с(подь)нь; агг(е)дь (sic!) г(о)с(подь)нь

199a. Анђео који труби мртвима (cf. supra) агг(е)ль б(о)жи(и) троуби мрьтвими

199b. Анђео који труби мртвима на земљи (cf. supra) агг(е)ль б(о)жи(и) троуби на зе(мли)

200a. Анђео који труби мртвима (cf. supra) агг(е)ль б(о)жи(и) троуби мрьтвимь

200b. Анђео који труби мртвима на мору (cf. supra) агг(е)ль б(о)жи(и) троуби на мори

201. Хетимасија са Богородицом, св. Јованом Претечом и анђелима второ пришьствиѥ

202. Адам и Ева адамь; ѥвга

203. Херувими и кола (Мат. 25:30)

204. Животворни и часни крст (Мат. 24:30) животворещи и ч(ь)ст(ь)ньıи кр(ь)сть
Натпис на пречаги крста: ὁ βασϊλεύς της δόξης

205. Персонификације Мора и Земље ... мора

206. Трибунал апостола са хоровима анђела (Мат. 19:28)

207. Трибунал апостола са хоровима анђела (Мат. 19:28)

208. Хорови праведника са три попрсја анђела:
   a) апостоли зборь ап(о)с(то)льскыи; Ἄγγελ(ος) Κ(υρίο)υ
   b) мученици зборь м(ь)ч(е)никьь; Ἄγγελ(ος) Κ(υρίο)υ
   c) жене мученице зборь м(ь)ч(е)ницьь женьь; Ἄγγελ(ος) Κ(υρίο)υ
   d) жене пустињаци зборь поустинницьь женьь

209. Хорови праведника са три попрсја анђела:
   a) архијереји зборь ар'хиѥреискыи; Ἀγγέλ(ος) Κ(υρίο)υ
   b) пустињаци зборь поустиньскыи; Ἀγγέλ(ος) Κ(υρίο)υ
   c) пророци зборь пр(о)рочьскıи; Ἀγγέλ(ος) Κ(υρίο)υ
   d) праведници зборь прь(аве)дникьь (sic!)

210. Праведни архијереји и пустињаци зборь архиѥреискьї и поустиньскьї

211. Праведни цареви и властела зборь ц(ь)ррьскы и властельскы

212. Општи васкрс (Јован 5:28–29; 1 Кор. 15:52)
   a) Земља избацује своје мртве
   b) Животиње враћају прогутане мртве

213. Општи васкрс (cf. supra)
   a) Земља избацује своје мртве
   b) Море даје своје мртве (Откр. 20:13)

214. Деизис са хором анђела **страшно соудище**, ΙC ΧC, ΜΡ ΘΥ, ὁ ἁγ(ι)ος Ἰω(άννης) ὁ Πρ(ό)δ(ρο)μ(ο)ς; текст на књизи коју држи Христос : **придѣте бл(а)г(о)в(о)лкени w(т)ца мокго и примѣте цр(ь)ство н(е)б(ес)ное** (Мат. 25:34)
215. Поворка апостола пред вратима раја **зборь ап(о)с(то)льскы**
216. Рај: капија са огњеним херувимом и Аврамово крило (Пост. 3:24; Лука 16:22) **прав(е)дни авр(аа)мь**
217. Рај: Богородица на престолу и Добри разбојник (Лука 23, 34) ΜΡ ΘΥ
218. Мерила праведна **мѣрила правед(ь)на**; **агг(е)ль в(о)ж(и)и**; ἡ ψυχη
219. Пакао:
    a) анђео Господњи гура грешнике у огњену реку (Дан. 7:10) ⟨**а**⟩**нг(е)ль г[оспо-дь]нь грѣшникiи** (sic!) **вьрѣвакть вь wгн(ь)**
    b) Лазар богати; персонификација Ада са грешницима **лазаро⟨с⟩ богати**; **адь зоветь грѣшникоу вь негасими** ...
220. Грешник који је заорао туђу њиву **к'то оукраде тоуж(д)оу нивоу**
221. Клеветник и блудница **клеветникь**
222. Црви који не мирују **чрьви неоусипакми**
223. Крајња тама **т(ь)ма кромѣш'на**
224. Богородица Епископсис **м(а)ты в(о)жиа кгiиськкп[ь]сись** (sic!)
225. Христ Пантократор са мачем (Мат. 10:34) ΙC ⟨ΧC⟩ ⟨**о п**⟩**антw(кратwр)**, **сiи мьчь кс(ть) оусѣкатель грѣхоумь** (sic!)

Циклус смрти Богородичине

226. Молитва Богородице на Маслиновој гори **моленик**, ΜΡ ΘΥ
227. Успење Богородице **ап(о)с(то)ли wт(ь) страны сьберите се тѣлѹ мок погребите вь геп'симаниить** (sic!) **iже с(и)ноу и в(ож)е мои приими д(оу)хь мои**; **оуспеник прѣ-с(ве)тыи в(огороди)це**; ΙC ΧC, ΜΡ ΘΥ
228. Пренос тела Αγγελ(ος) Κ(υρίο)υ; **геп'симаниа**; ΜΡ ΘΥ
229. Вазнесење и предаја појаса апостолу Томи **подавакть прѣс(ве)таа домѣ поясь**; ὁ ἁγ[ιο]ς Θομ[ᾶς]
230. Апостоли налазе празан гроб **и вь трети д(ь)нь приидоше ап(о)с(то)лы и дома сь | ними понеже wсталь бѣ и гробоу | wтврьстоу бывшоу и тѣло к не wбр|ѣте се прѣст⟨...⟩ бо к с(и)нь кк и в(о)гь вь | мѣсто и д⟨ѣ..⟩ есамь вѣсть кдинь**

Старозаветне теме

231. Прича о Премудрости (Премудрост сазида себи храм; Прич. IX, 1–2) **прѣмоудрост(ь) създа себѣ храмь и оут[в]рвдии** (sic!) **стльпь седмь**
232. Прича о Премудрости (Премудрост шаље своје девојке да зову безумне; Прич. IX, 3–4) **и посла свок оавьї** (sic!) **възывающи на чашоу г(оспод)ноу гл(агол)ицiи** (sic!) **иже кс(ть) безоум(ь)нв** (sic!) **да оуклонит[ь] се к[о мнѣ]**
233. Прича о Премудрости (Премудрост позива безумне да једу њен хлеб; Прич. IX, 5) **придѣ⟨те ѣди⟩те мои х⟨лѣвь⟩**
234. Прича о Премудрости (Премудрост позива безумне да пију њено вино; Прич. IX, 5) **и пите мок вино ⟨иже растворихь⟩ вамь**
235. Сан Навуходоносоров (Дан. II, 1–45) **видѣх(ь) дондѣже** (sic!) **оутрьже се камень wт(ь) гори не рочка** (sic!) **и оудари тѣло вь ногѣ желѣзвѣ**(sic!) (II, 34); **в[ь] камень иже раз(ь)разн тѣло быс(ть) гора велика** (II, 35); ο προφιτης Δανηηλ
236. Три Јевреја у пећи огњеној (Дан. III, 12–25) ο αγιος Μϊσαηλ; ο αγιος Ανανΐας; ὁ ἁγ<ιος> Ἀζαριας; Αγγελ[ος] Κ[υρίο]υ
237. Данило у јами с лавовима (Дан. VI, 16–22) ο προφιτης Δδανϊηλ (sic!)
238. Христ на престолу у разговору са четири ученика ΙC ΧC
239. Лоза Јесејева **корѣнь икесewвь**

Циклус св. Јована Претече

240. Проповед св. Јована Претече фарисејима и садукејима (Мат. III, 7) **порожденига** (sic!) **кχиднова к(ь)то показа вамь оубѣжати wт(ь) тредоущаго** (sic!) **бнѣда** (sic!) (Лука III, 7–9)
241. Проповед св. Јована Претече војницима (Лука, III, 14) **се кже секира при корѣни дрѣва л(ѣ)жить; ὁ ἁγ(ιο)ς Προδ(ρο)μ(ο)ς**
242. Проповед св. Јована Претече о Христу са лопатом на гумну (Мат. III, 12) **лопата потрѣбляющи в(ь)семирнок гоум'но, ΙC ΧC**
243. Јованови ученици разговарају с Христом (Мат. XI, 2–6; Лука VII, 20–23) **и пристоупише їωан(о)ви оученици г(лаго)люще тьї ли кси гредїи или иного чакмь, ΙC ΧC**

Појединачне фигуре

244. Св. Трофим ὁ ἁγ<ιο>ς Πρόφιμος (sic!)
245. Св. Јован Претеча **сты** **ιωан(ь) продромь**, на свитку: **покаите се приближи во се ц(а)р(ь)ство н(ѣ)в(ѣ)снок** (Мат. III, 2)
246. Св. Петар **сты петрь**
247. Св. Павле **сты павьль**
248. Св. Никола **сты никола скори помощникь**
249. Св. Константин **сты костандинь**
250. Св. Јелена **с(ве)та ⟨к⟩лена**
251. Св. Калистрат **сты каллістрат⟨ь⟩**
252. Св. Стефан Првомученик **сты сте⟨фань⟩**
253. Св. Созонт ο α<γιος> Соζον
254. Св. Савел **сты савель**
255. Св. Исмаил **сты исмаиль**
256. Св. Мартирије **сты мартир⟨и⟩е**
257. Св. Маркијан **сты маркїане** (sic!)
258. Св. Козма **сты коусма**
259. Св. Дамјан **сты дамиан[ь]**
260. Св. Мартин **сть мартин(ь)**
261. Св. Никифор **сты никифwрь**
262. Св. Александар из Дризипаре (Солунски) **сты алеѯаньдрь**
263. Св. Кирик **сты кѵрикь**
264. Св. Јулита **с(ве)та иоулита**
265. Св. Луп **сты лоупь**
266. Св. Нестор **сты нестрь**
267. Св. Никита **сты никита**
268. Св. Акакије **сты акакие**
269. Св. Олвијан **сты олвианъ**
270. Св. Патермутије **сты патермоудие**
271. Св. Јакинт **сты иакинде** (sic!)
272. Св. Александар **сты алеѯадрь** (sic!)
273. Св. Роман **сты романь**
274. Св. Лукијан **сты лѫкиани** (sic!)
275. Св. Адријан (?) **сты а⟨ндр⟩иани** (sic!)
276. Неидентификовани мученик (средовечан човек с краћом брадом)
277. Св. Стратоник ὁ ἁγ<ιο>ς Στρατόνικος
278. Св. Полијевкт ὁ ἁγ<ιο>ς Πολϊευκτο<ς>
279. Св. Ермил ὁ ἁγ<ιο>ς Ἑρμῆλος
280. Св. Теопемпт ὁ ἁγ<ιο>ς Θεόπεπτος
281. Св. Трифун ⟨**сты**⟩ ⟨**трїфwн**⟩[**ь**]

282. Неидентификовани светитељ, можда св. Хрисант ст҃ы хр҃ïстинос
283. Св. Теопемпт ὁ ἁγ<ιο>ς Θέοπτος
284. Св. Агатоник ὁ ἁγ<ιο>ς Ἀγάθονὴκός
285. Св. Авксентије ὁ ἁγ<ι>ος Αὐξεντής
286. Св. Орест ὁ ἁγ῎ιος Ορεστής
287. Св. Мартин (из Фригије ?) ст҃ы мар᾽тинь
288. Св. Данило столпник ст҃ы даниль
289. Св. Алипије ст҃ы алипие
290. Св. Горгоније ст҃ь горгоние
291. Св. Порфирије ст҃ь порфирие
292. Св. Мартирије ст҃ь мартирье (sic!)
293. Св. Стефан Нови ст҃ы стефань новіи; на свитку: иже н⟨є⟩ кланѣкст[ь] (sic!) се ѡ⟨б⟩разѹ натоиномѹ (sic!) на ик[о]нах[ь]
294. Св. Роман ст҃ь романь
295. Св. Хрисогон ст҃ь хрусогоне (sic!)
296. Св. Артемон ст҃ь артемѡ̃ (sic!)
297. Св. Келсије ст҃ь келсіе
298. Св. Протасије ст҃ь протасіе
299. Ктиторски натпис из 1347/48. године:
иѕволкникм[ь] б᾽жикмь и поспѣшеникмь с(ве)таго д(оу)ха вь троици под(ь)писа се сїи храмь г(оспод)а б(ог)а вседрьжителіа вь паметь и вь помень. г(оспо)д(и)на в(ого)мь просвѣщеннаго и с(ве)тород᾽наго и с(ве)тато.(sic!) и самодрьжав᾽наго в᾽сек срьв᾽скыѥ и поморьскыѥ ѕемлѥ. стефана кр(а)ла ѵроша ·ѓ·го кмоу же боуди вѣчна паметь. вь д(ь)ни с(ы)на кго бл(а)говѣрнаго и с(ве)т(а)го и славнаго и прѣвысока-го г(оспо)д(и)на ·ӓ·го ц(а)ра стефана в[ь]сек срьв᾽скыѥ и грьчькиѥ и поморьскыѥ ѕемлѥ. и с(и)на кго. стефана кр(а)ла. оуроша. вь лѣт(о) ·ѕ̈ · ѡ̃ · ѝ · ѕ̈· ин᾽дикта ·ӓі :· в(ог)ь да прости прьваго игоумена арсѣниа троудившаго се ѡ мѣстѣ семь с(ве)тѣмь.

ПАРАКЛИС СВ. НИКОЛЕ (цртежи VI и VIa)

Циклус Св. Николе

1. Рођење св. Николе рождество с(ве)т(а)го ник⟨ол⟩ы
2. Св. Николу воде у школу с(ве)ты никола ведеть к на оучениѥ
3. Оштећена сцена (Св. Никола у школи?)
4. Посвећење св. Николе за ђакона с(ве)т(а)го никол⟨о⟩ѹ поста[вла]ють діа[ко]н[а]
5. Посвећење св. Николе за свештеника с(ве)т(а)го николоу поставлають попа
6. Посвећење св. Николе за епископа с(ве)ты николаи поставлають к(п)ис(ко)па
7. Св. Никола избавља три девојке од блуда с(ве)ты николае дакть ѕлато квьпеникви
8. Отац трију девојака захваљује св. Николи ὁ ἁγ(ιος) Νηκολαος
9. Чудо св. Николе на мору с[ве]ты никола ви (sic!) корабники тѡ (sic!) ⟨мора⟩
10. Св. Никола избавља три човека од смрти с(ве)ть николае иѕбави три моужи ѡт(ь) смрьти
11. Три војводе у тамници
12. Св. Никола се јавља цару Константину у сну с(ве)ты николаѥ ѩви се костаньтиноу ц(а)роу вь снѣ
13. Св. Никола се јавља Евлавију у сну с(ве)ты николаѥ ѩви с⟨є⟩ ⟨квлавиѥ⟩ві вь сн⟨ѣ⟩
14. Цар Константин ослобађа три војводе костантинь ц(а)рь по⟨ѹ⟩сти трьѥ мѫжи
15. Три војводе пред царем Константином с(ве)ты ⟨костан⟩тіне
16. Ослобођене војводе дарују св. Николу с(ве)тьи никола
17. Св. Никола обара идоле с(ве)ты николаѥ дакть ѕлато квьпеник

18. Св. Никола избавља Димитрија од дављења с(вѣ)тыи николаѥ изъвади (sic!) чл(о)в(ѣ)ка тѡ (sic!) мора
19. Смрт св. Николе

Циклус чуда, парабола и делатности Христових

20. Исцељење месечара χ(ристос)ь исцѣли вѣсноуюшта се на новь м(ѣ)с(е)ць, ІС ХС (Мат. XVII, 14–18)
21. Христ утишава буру на мору въставь і(исоу)сь з⟨ап⟩рѣпти (sic!) мороу и бы(сть) тишина (Мат. VIII, 23–26; Мар. IV, 36–39; Лука VIII, 22–24)
22. Јевреји траже знак од Христа июдѣ просеть знамения wт(ь) г(оспод)а, ІС ХС (Мат. XVI, 1–4; XII, 38–45; Мар. VIII, 11–12; Лука XI, 16)
23. Помазање Исусово у Витанији wпомазавши г(оспод)а миромь (Јован XII, 1–8)
24. Исцељење слепог Вартимеја χ(ристос)ь исцѣли слѣпаго, ІС ХС (Мар. X, 46–52; Лука XVIII, 35–43)
25. Исцељење бесног у синагоги χ(ристос)ь исцѣли бѣ[с]наго (Лука IV, 33–36; Мар. I, 23–26)
26. Парабола о митару и фарисеју м(о)леникъ мыдарево и фарисѣwво (Лука XVIII, 10–14)
27. Христ иде по мору χ(ристо)сь шви се оученикомь на мори (Мат. XIV, 22–32; Мар. VI, 45–51; Јован VI, 16–21)
28. Парабола о царској свадби
    a) w неиоуѫшихь (sic!) брач(ь)ньек wдежде, ІС ХС (Мат. XXII, 1–14)
    b) повелѣ ц(а)рь вьврѣщ[и] вь т(ь)моу кромѣшьноую
29. Христов разговор са сатником у Капернауму χ(ристос)ь г(лаго)леть сътьникъ, ІС ХС (Мат. VIII, 5–13; Лука VII, 2–10)
30. Христов разговор са апостолом Петром ("Ти си Петар и на овоме камену сазидаћу цркву своју") ...⟨. ты кєі петрь .⟩ (Мат. XVI, 13–19)
31. Парабола о богаташу и сиромашном Лазару (Гозба у кући богаташа) (Лука XVI, 19–31)
32. Смрт сиромашног Лазара ⟨прѣст⟩авленикъ оубогаго лазара (Лука XVI, 22)
33. Смрт богаташа оумрьтвикъ б[о]гатаго лазара (Лука XVI, 22)
34. Богаташ у огњу б(о)гаты лазарь вь пламенѣ (Лука XVI, 23–25)
35. Сиромашни Лазар у крилу Аврамову оубоги лазарь вь лонѣ аврамли (Лука XVI, 23–31)
36. Христов разговор са Натанаилом р(е)че і(соу)сь бе (sic!) из(раи)льтѣниль (sic!) вь немь же льсти нѣ(сть) (Јован I, 47–51)
37. Филип позива Натанаила призва і филипь наѳанаила (Јован I, 45–46)
38. Парабола о милосрдном Самарјанину члов(ѣ)кь нѣки исхождаше wт(ь) кр(оу)-с(а)л(и)ма вь крихоу и вь разбоиники вьп⟨аде⟩ (Лука X, 30–37)
39. Парабола о милосрдном Самарјанину
    a) ⟨такожд⟩е и левгить... ⟨ви⟩дѣвь и мимоиде
    b) ⟨и на ютрьни и⟩ш(ь)дь дасть [два пѣнеза] гост⟨иньникъ⟩
40. Христ оправдава прељубницу
    a) ...⟨фари⟩сеи женоу прѣлюводеицоу г(лаго)люще моис(е)и п⟨овеле⟩ ⟨та⟩ковъ каменикмь побити
    b) χ(ристос)ь прѣклонь се прьстомь пис(а)ше по земли иже ⟨в⟩ь вас без грѣха кєтьь (sic!) пр⟨ежде вьрзи ка⟩мень на ню

Олтар

41a. Арханђел Михаило ὁ ἀρχ<άγγελος> Μιχαηλ; на лабаруму ΑΓΙΟΣ ΑΓΙΟΣ ΑΓΙΟΣ
41b. Арханђел Гаврило ὁ αρχ<άγγελος> <Γα>βριηλ
42. Богородица са Христом ΜΡ ΘΥ; ⟨ΙC⟩ ΧC
43. Арханђел ο αρχ<άγγελος>
44. Арханђел

Акатист

45. IX икос риторомь великоѥ вещаниѥ ꙗко рыбы беꙁглас(ь)ны ви(ди)мь ѡ[ть] тебѣ б(огороди)це д(ѣво)ѥ
46. X кондак сг[а]сти (sic!) хоте мира всѣмь си твор[ь]ць:· І҃С Х҃С
47. X икос люд(ь)мь бсѣмь (sic!) стѣна ѥси и д(ѣ)вамь б[огороди]це д(ѣ)во:· М҃Р Ѳ҃Ѵ
48. XI кондак пѣс(ьнь) всака повиноуѥт[ь] се распрострѣти тьщещи се; М҃Р Ѳ҃Ѵ, на икони: Ἡ Ὀδηγήτρια, І҃С Х҃С
49. XI икос свѣтоприѥмьноую свѣщоу соущимь вь т[ь]мѣ, М҃Р Ѳ҃Ѵ
50. XII кондак бл(ь)г(о)д(а)т(ь) да(сть) ⟨вь⟩схотѣвь дльгомь древным⟨ь⟩ всѣхь ч(е)л(о)в(ѣ)кь дль⟨г⟩оу раꙁдрѣшитѣль
51. XII икос поюще рожд(е)ство ти вьхвалꙗим(ь) те вси ꙗко д(оу)шевноую цр(ь)квь б(огороди)це :· М҃Р Ѳ҃Ѵ
52. XIII кондак ὢ в[ь]сепѣтаꙗ … д(ѣ)во м(а)ти порожд[ь]ши всѣхь с(ве)тыхь прѣс(ве)тоѥ слово приѥм'ши сиѥ наше н[ы]нꙗшнеѥ исповѣданиѥ и приношѣниѥ иже к[ь] тебѣ ѡт(ь) всакыхь скрьби и напасти ꙁастоупи всѣхь и иꙁбави.

Појединачне фигуре

53. Св. Геронтије ст҃ь героти⟨ѥ⟩
54. Св. Евпло ст҃ь еѵпле
55. Неидентификовани млади мученик … ан
56. Св. Евдоким ст⟨ь⟩ ⟨ѥв⟩докиме (sic!)
57. Св. Роман ст҃ь романе (sic!)
58. Св. Платон … платон[ь]
59. Св. Дионисије ст҃ьи діонисіе
60. a) Неидентификовани архијереј ст҃ьи …ѡе
    b) Св. Доротеј ст҃ьи дѡроѳее
61. Часна трпеза са агнецом
62. Св. Митрофан ст҃ьи митрофань
63. Св. Никола ⟨ст҃ьи⟩ николае
64. Св. Теодосије Општежитељ ст҃ьи ѳеѡдосіе коінобіархи⟨с⟩
65. Св. Сава Јерусалимски ст҃ьи сава
66. Св. Антоније ст҃ьи антѡніе
67. Св. Павле Тивејски ст҃ьи паѵле
68. Св. Симеон Немања ст҃ы симоѡнь (sic!) ⟨г[осподи]нь⟩ ⟨с⟩рьбь⟨с⟩ки мироточьць
69. Св. Сава Српски ст҃ы са⟨в⟩а прьвы архиеп(иско)пь все срьбьскиѥ ꙁемле и поморьскиѥ
70. Св. краљ Милутин ст҃ы к⟨ра⟩л(ь) оурошь ·в҃· г(осподи)нь вс⟨е⟩…⟨ꙁе⟩мле и по⟨мо⟩рьскиѥ
71. a) Краљ Стефан Дечански ⟨с⟩т⟨ѣ⟩ф⟨а⟩нь ⟨оур⟩ош(ь) г҃ крал(ь) все ср⟨ьбь⟩скиѥ ꙁемле и поморьскиѥ хтиторь мѣста сего с(ве)т(а)го
    b) Христ у сегменту неба
    c) Краљ Душан ⟨ст⟩ѣфань крал(ь) г(осподи)нь все ср⟨ь⟩бьскиѥ ꙁемле и поморскиѥ хтиторь мѣста ⟨сего с(ве)т(а)го⟩
72. a) Млади краљ Урош оурошь краль младь
    b) Краљица Јелена иелѣна бл(а)гоч(ь)⟨с⟩тива кралица все ⟨срь⟩бскиѥ ꙁемле и поморьскиѥ
    c) Симеон Синиша (?)
73. Данило, други дечански игуман вьторїи игоумень с(ве)т(а)го мѣста сего даниль; Христос у сегменту неба І҃С Х҃С
74. Св. Евстратије ο ἅγ(ιος) Ευστρατι<ο>ς
75. Св. Авксентије Αυξε<ν>τιος
76. Св. Евгеније с[ве]ты еѵгеніос
77. Св. Мардарије ...ιος

78. Св. Орест (?)
79. Неидентификовани мученик (фрагменти)
80. Св. Јакинт стиѣ иакиѳ (sic!)
81. Неидентификовани мученик (средовечан човек с брадом и брковима)
82. Анђео
83. Анђео
84. Анђео Αγγ<ελος> Κ(υρίο)υ
85. Анђео ... Κ(υρίο)υ
86. Анђео Αγγ<ελος>
87. Анђео (фрагмент)
88. Анђео Αγγ<ελος>
89. Анђео (фрагмент)

ПАРАКЛИС СВ. ДИМИТРИЈА (цртежи VII и VIIa)

Циклус Генезе

1. Стварање неба и земље (1 Мој. I, 1) искон[и] с[ь]т⟨вори⟩ во(гь) [небо и] ꙁем⟨л⟩ю д⟨ьнь а⟩, ΙC ΧC
2. Стварање светлости (1 Мој. I, 3) р(ε)че б(ог)ь да воудеть ⟨св⟩ѣть и бы(сть) св⟨ѣ⟩ть д(ь)нь а
3. Одвајање светлости од таме (1 Мој. I, 4–5) и наре(че) б(ог)ь ⟨тьм⟩ѵ ночь; ΙC ΧC
4. Стварање небеског свода (1 Мој. 6–8) и н⟨а⟩р(ε)че б(ог)ь тврьд(ь) н(ε)бо и видѣ в(ог)ь ѩко добро; ΙC ΧC
5. Фигура неидентификоване старозаветне личности (сачуван само доњи део)
6. Фигура неидентификоване старозаветне личности (горњи део доста оштећен)
7. Раздвајање копна од воде и стварање мора (1 Мој. I, 9–10) и р(ε)че б(ог)ь да смнеть ıε (sic!) вода ѩже под(ь) н(ε)б(ε)си
8. Бог ствара траву и биљке које носе семе (1 Мој. I, 11–12) и р(ε)че б(ог)ь да прозебнеть ꙁемлѧ травѵ сѣнноѥ (sic!); ΙC ΧC
9. Стварање Сунца, Месеца и звезда (1 Мој. I, 14–19) б(ог)ь сь⟨твори⟩ ⟨в⟩еликоѥ св⟨ѣ⟩т⟨и⟩ло б(ь) (sic!) наче⟨ла⟩... д(ь)ни ⟨и свѣтило⟩ м⟨ε⟩ншеѥ...
10. Стварање живих бића у води и птица (1 Мој. I, 20–23) и нар(ε)че б(ог)ь ꙁемлю соу асветави (sic!) водниѥ ѹоре (sic!) и пѣтице (sic!) перѣшеѥ се по ꙁемли, ΙC ΧC
11. Фигура неидентификоване старозаветне личности п(ра)в(ε)дн⟨и⟩
12. Праведни Енос прав(ε)днии енось
13. Стварање животиња на копну (1 Мој. I, 24–25) р(ε)че б(ог)ь да изведеть ꙁемлѧ д(ѵ)шѵ животнѵ на родь и четверенога (sic!); ΙC ΧC
14. Стварање човека (1 Мој. I, 26–27) и р(ε)че б(ог)ь с[ь]творимь чл[овѣ]ка по wбраꙁоу нашемоу и по п(о)добию, ΙC ΧC
15. Бог ствара рај и уводи човека (Адама) у њега (1 Мој. II, 8) и насадіи б(ог)ь раи вь ѥдомѣ на вьстоцѣхь и рьведе (sic!) тоу ч[ло]в[ѣ]ка ѥго же с[ь]тв[о]ри; ΙC ΧC
16. Бог ствара жену (Еву) (1 Мој. II, 21–22) и вьложи б(ог)ь сьнь вь адама и ѵспе, ΙC ΧC
17. Праведни Авељ прав(ε)днии ав(ε)л(ь)
18. Праведни Сит прав(ε)днии сидь
19. Бог доводи жену Адаму (1 Мој. II, 22–23) и р(ε)че б(ог)ѵ ад⟨амь⟩ ⟨се нына⟩ кость w⟨ть⟩ ⟨косте⟩и моихь и ⟨п⟩лвть (sic!) ⟨wть⟩ пль⟨ти мо⟩ѥ, ΙC ΧC
20. Змија искушава Еву (1 Мој. III, 1–5) и р(ε)че ꙁмиа кь женѣ чте (sic!) ѩко р(ε)че б(ог)ь
21. Први грех (1 Мој. III, 6) и вꙁьмши (sic!) wт(ь) плода ѥго си ѣсть и дасть и мѵжѵ своемѵ

22. Адам и Ева се крију од Бога (1 Мој. III, 7–9) ⟨и при⟩ꙁваатъ б(ог)ъ ад⟨ама⟩ ⟨и⟩ р(ѣ)че ⟨гд⟩ѣ вѣ
23. Проклетство Адама и Еве (1 Мој. III, 14–19) вь печалѣхъ да аси (sic!) и вс⟨ѣ дни живота твокгw⟩
24. Изгон из раја (1 Мој. III, 23–24)
25. Адам и Ева тугују пред вратима раја адамь сѣде [и] плакаше се
26. Зачеће Каина (1 Мој. IV, 1) и ꙁач[ѣ]ньшпи (sic!) роди каиина
27a. Авељ пастир (1 Мој. IV, 2)
27b. Каин ратар (1 Мој. IV, 2)
28a. Господ прихвата Авељеву жртву (1 Мој. IV, 4) и приꙁрѣ г(осподь) на авела и на дари кго
28b. Господ одбија Каинов принос (1 Мој. IV, 3, 5) а на каина и дари кго не вьнеть
29. Каин убија Авеља (1 Мој. IV, 8) вьста каинь на авела и оꙋбіи [кго]
30. Бог пита Каина за Авеља (1 Мој. IV, 9–15) и р(ѣ)че г(осподь)ъ б(ог)ъ кь каинѫ гдѣ к(сть) авель брать твои, ІС̄ ХС̄
31. Оплакивање Авеља ꙗко ꙁемлꙗ кси и вь ꙁемлю идеши
32. Авељев погреб и погребе адамь авела
33. Каин зида град Енох (у земљи Наидској) (1 Мој. IV, 17) и бѣ каинь ꙁижде градь
34. Ламех и ученик у лову (Убиство Каина)
35. Ламех грешком убија ученика
36. Ламех долази кући са убијеним учеником
37. Кајање Ламехово .....к л.....о
38a. Прича о синовима Божијим и кћерима човечијим (1 Мој. VI, 1–7)
38b. Бог позива Ноја да направи барку (1 Мој. VI, 13–21)
39. Припрема за изградњу Нојеве барке и начеть ноѥ дѣлати ⟨к⟩wвчегь
40. Ноје прави барку (1 Мој. VI, 14–22) ꙁижде ноѥ
41. Затапање барке смолом (1 Мој. VI, 14) и посмолиши ⟨кго вьнѫтрьѫдѫ и вьнѣюдѫ смолою⟩
42. Ўлазак у барку (1 Мој. VII, 7–9)
43. Потоп (?)
44. Ноје пушта гаврана кроз прозор барке (1 Мој. VIII, 6–7)
45. Гавран из барке кљуца леш жртве потопа
46. Излазак из барке после повратка голубице са маслиновим листом (1 Мој. VIII, 8–19) .....лис..
47. Ноје приноси жртву захвалности (1 Мој. VIII, 20) (фрагмент) .....ти
48. Ноје сади виноград (1 Мој. IX, 20) и насади виногради
49. Нојево пијанство (1 Мој. IX, 21–23) и ⟨испи⟩ wт(ь) вина и оꙋ⟨пи се⟩
50. Ноје проклиње Хама (1 Мој. IX, 25) и р(ѣ)че проклеть хамь
51. Ноје благосиља Сима и Јафета (1 Мој. IX, 26–27) ⟨и рече благословень⟩ б(ог)ъ симовь и афеть
52. Зидање Вавилонске куле (1 Мој. XI, 4) и рѣ(ко)ше пр(и)дите сьꙁижедемь (sic!) себѣ град(ь) и стл(ь)пь

Олтар

53. Богородица
54. Арханђео Гаврило арх(а)нг(ѣ)ль га(в)риль
55. Арханђео Михаило арх(а)нг(ѣ)ль михаил(ь)

Циклус св. Димитрија

56. Св. Димитрије дели милостињу
57. Св. Димитрије моли Бога у тамници ст҃ы д⟨і⟩митрїк м(о)ли б(ог)а
58. Св. Димитрије благосиља Нестора да убије Лија ст҃ы дїмитрїк бл(агосло)ви нестора да ѹбьік лѹка
59. Св. Нестор убија Лија ст҃ы несторь оубыа лоукa
60. Погубљење св. Нестора ст҃ы несторь оусѣкновень бы(сть)
61. Страдање св. Димитрија
62. Св. Димитрије брани Солун од Кумана ст҃ы димитрїк изводе кѹмане кои хтехѹ прѣзь ноць соль҃нь оукрасти
63. Чудесно исцељење епарха Илирика у храму св. Димитрија кфарχось шави мѹ се ст҃ы димитрїк вь с(а)нь гл(агол)и приди вь соль҃нь вь χрамь мои и здравь бѹдеши шт(ь) недѹга
64. Св. Димитрије убија бугарског цара Калојана ст҃ы димитрїк проводе ц(а)ра калошанa загоранина
65. Св. Димитрије спашава Солун од глади ст҃ы димитрїк прѣнесе корабь
66. Илустријева визија о анђелима који доносе налог св. Димитрију да напусти Солун и в[ь]⟨звѣсти⟩ш⟨е⟩ ⟨агге⟩л⟨і⟩ ...изиди из ⟨града сего⟩; ὁ ἁγ[ιος] Δη<μήτριος>; агге(ль)
67. Св. Димитрије подиже палу кулу града Солуна

Појединачне фигуре

68a. Св. Пахомије
68b. Анђео
69a. Св. Зосима
69b. Св. Марија Египатска .....рина
70. Сегмент неба с остацима натписа
71. Неидентификовни мученик (можда св. Сосипатр) ⟨с[ве]ть⟩і со...
72. Св. Мамант ст҃ы мама
73. Неидентификовани монах (старац високог чела, седе косе и браде) ст҃ы
74. Св. Козма с(ве)ть⟨і⟩ ⟨кос⟩ма
75. Св. Дамјан ст҃ы
76. Неидентификовани мученик (средовечан човек, с кратком брадом и брковима)
77. Св. Христофор ст҃ы крьстофорь (sic!)
78. Св. Јован Претеча ст҃ы іѡан[ь] кр(с)т(ите)л(ь); на свитку: покаите се привл(и)жи се ц(а)р(ь)ство ⟨небес⟩ное (Мат. 3, 2)
79. Св. Јермолај крмо...
80. Св. Харитон ст҃ы харитонь
81. Св. Јован Колибар ст҃ы іѡа⟨нь⟩ калив⟨и⟩тьск⟨и⟩
82. Св. Ефросин Кувар ст҃ы кфрос⟨инь⟩
83. Св. Атанасије Атонски ст҃ы атанасик ⟨адо⟩нски; на свитку: ако же градь бе[зь] стѣнь приеть бивасте (sic!) ратним[ь] такожде и д(ѹ)ша неѡграждена м(о)л(и)-тв(а)ми скѡчлѣнакма (sic!) кс(ть) шт(ь) сотоны
84. Св. Ђорђе
85. Св. Димитрије
86. Св. Фотина с(ве)та фоти⟨на⟩
87. Неидентификована светитељка с(ве)та ..... мати ....
88. Херувим ....вимь
89. Херувим χер(ѹ)вимь
90. Св. Стефан архиђакон с[ве]ты стефань
91. Св. Арсеније Српски с[ве]ты арсеник ѥ. архи(епи)с(ко)пь
92. Христос – Агнец и два анђела ΪС̄ ΧС̄; анг(е)ль г(осподь)нь; анг(е)ль г(осподь)нь

93. Св. Сава Српски с[ве]ты сав⟨а⟩ с⟨рьбски⟩
94. Св. Никола ο αγιος Νικολαος
95. Св. Пантелејмон ст̃ы пантелеимѡн[ь]
96. Расцветали крст са криптограмом ı̃с х̃с н̃и к̃а
97. Расцветали крст

ПРИПРАТА (цртежи VIII, IX, X)

Васељенски сабори

1. Први васељенски сабор
   a) Цар Константин и четири света архијереја, натпис: ·си ⟨...⟩ы вьселеньски| ·а̃· ѕборь ·т̃и ·ст̃х̃ь· wтьць| вь никеи· сьбравьше се· н[а] арић·| попа· александрьскаго· хоуглаше бо·:
   у средини цар Константин ·царь· костадинь·, лево Александар, патријарх александријски алекс̃едрь ·: патри|ѣрхь александрь|ски· и Силвестар, папа римски селвестрь· папа, десно цариградски патријарх Митрофан митропань патриѣрьхь| костадина града· и Јевстатије, патријарх антиохијски квьстатие| аньдохиск|и·
   b) Правоверни оци и јеретици
   натпис: с(и)на· в(о)жиѣ тварь| бити а не кдиньсоущн|а wцоу нь иного кст(ьст)ва соущоу|того проклеше ст̃ы· w(ть)ци а с(и)на| кдиносоущна w[ть]цоу исповедаше| гл(ьгол)юще творца вьсемоу
2. Други васељенски сабор
   a) Цар Теодосије Велики и четири света архијереја
   у средини цар Теодосије Велики ц(а)рь тєѡд(w)сие вели·, лево Нектарије, патријарх цариградски нєкктарие патриѣ(р)хь| костатина гр(а)да·: и Кирил, патријарх јерусалимски кіриль·| кроусалимьски·, десно Дамас, папа римски дамась· апапа| римьски· и Мелетије, патријарх антиохијски мелетие| андиѡхиск|и
   b) Правоверни оци и јеретици
   натпис: ·ѕборь· ·в̃· wтьць| ·р̃ин · кои сьбраше се| на македона и аполина|риѣ кои соу г(о)ворили не в(о)гь· с(ве)т(ы) д(оу)хь·
3. Трећи васељенски сабор
   a) Цар Теодосије Млађи и четири света архијереја
   у средини цар Теодосије Млађи ·ц(а)рь ·тєѡд(w)сие мали·, лево Кирил александријски кириль алекса|дрьски и Мемнон Ефески менио кфеск|и·, десно Целестин, папа римски келести[н] папа римь|ски и Јувенал, патријарх јерусалимски иоувѣнали[е] к|роусалимьски
   b) Правоверни оци и јеретици
   натпис: ·ѕбор(ь)· ·г̃· wт⟨ь|ць ·с·⟩ ко⟨и сьбра⟩|ше се на н⟨естори⟩ѣ| и диѡско⟨ра⟩ ⟨.....⟩ѣ| кои соу г(о)ворили не| х̃с· в(о)гь
   на свитку правоверних: ·ми и| вѣроу|кмо и про|пове|дакмо| wца и си|на
4. Четврти васељенски сабор
   a) Цар Маркијан и четири света архијереја
   у средини цар Маркијан ц[а]рь маркиѣнь, лево Анатолије, патријарх цариградски ·анатолие· кост|антина·гр[а]да· и Јевсевије Самосатски ·квсеви(е)· само|сатиински·, десно Методије, папа римски ·методие·| папа римьски: и Максим, патријарх антиохијски максимь· анди·|ѡхиски·
   b) Правоверни оци и јеретици
   натпис: ·ѕборь·: ·д̃· х̃ид ·| с(ве)ты(х) wт(ь)ць·: кои сь|браше се на

дшѡско|ра и квтиѣ и севириѣ ко|и соу г[о]ворили· $\overline{\text{хс}}$ ·: не биль чл(о)в(ѣ)кь·| нь привидениѥ·

5. Пети васељенски сабор
   a) Цар Јустинијан и четири света архијереја
   у средини цар Јустинијан ·:ц(а)рь оустиѣнь, лево Јевтихије, патријарх цариградски ·:квтиχи(е)· кос|тантина·гр(а)да·: и Тимотеј, патријарх антиохијски тимотеи·а|:·нтиѡχиски·:, десно Јевтихије, патријарх јерусалимски квтиχ(и)е кроу|салимьски и Аполинарије ...аполина⟨рие⟩
   b) Правоверни оци и јеретици
   натпис: ꙁборь ·ѣ| с(ве)тыχ(ь)·wт(ь)ць ·$\overline{\text{р}}$·| и ·$\overline{\text{ѯ}}$ие кои сьбр|аше се на wриген|иѣ и дидима и евагра кои соу говорил[и] не|ке в(и)ти вьскрсен|иѣ и раѣ не в(о)гь оу|чиниль адама·:

6. Шести васељенски сабор
   a) Цар Константин Погонат и четири света архијереја
   натпис: ꙁборь ·ѣ· с(ве)тыχ(ь)· wт(ь)ць: $\overline{\text{рио}}$ ·ко|и сьбраш[е] се на дєѡдора·| и енориѣ и сергиѣ кои соу говорил[и]·
   у средини цар Константин Погонат ·:ц(а)рь·: :костантинь погонать·:, натписи поред два архијереја лево од цара уништени, десно Петар Александријски петрь алекса|нд[р]ьски·: и Епифаније Ефески ·:кпифание| кфески·
   b) Правоверни оци и јеретици
   натпис: кдиноχтень|но и кдиномисль|но има ·$\overline{\text{хс}}$·:

Менолог

7. Низ илустрација за дане црквене године (на цртежима су, уз бр. 7, исписани и посебни римски бројеви одговарајућих табли са цртежима фигура и сцена из Менолога*)

Појединачне фигуре

8. Исус Христос Пантократор $\overline{\text{іс}}$ $\overline{\text{хс}}$| w пантократорь·:
   Натпис на отвореној књизи у Христовој руци: азь ксьм(ь)| двьрь мн(о)ю| аще кто вьнидеть| сп(а)с(е)т(ь) се| вьнидеть| и изидет[ь]| и паж(и)ть wв(рѣтеть) (Јован 10, 9)
9. Пророк Давид пр(о)р(о)кь д(ави)дь
   Натпис на Давидовом свитку: да в|ьск(р)с|нѣть| в(ог)ь и| да [раꙁидоуть се враꙁи...] (Пс. 67/68, 1)
10. Пророк Соломон прор(о)кь соло(мо)нь
    Натпис на Соломоновом свитку: пр|ѣмоу|дрос|ть сь|дꙁа (*sic!*) |себе [χрамь] (Приче Соломонове 9, 1)
11. Краљ Стефан Дечански ·:· $\overline{\text{сты}}$ крал(ь) ѳрошь ·$\overline{\text{г}}$ · все| ср'пские ꙁемле. и поморь|ские. и χтиторь мѣста сего.| с(ве)т(а)го ·:·
11a. Херувим херѵвимь
12. Краљ Душан ·:· стѣфань вь χ(ри)с(т)а в(ог)а вѣрнь · и прѣ|високи кр(а)ль в(ь)се ср(ь)пскіѥ ꙁ[е]мле и помор(ь)скиѥ.| и χтиторь м⟨ѣ⟩ста сега с(ве)т(а)го.
12a. Херувим херѵвимь
13. Херувим који пружа свитке Стефану Дечанском и Душану ·:·хероѵвимь·:
14. Исус Христос Емануил $\overline{\text{іс}}$ $\overline{\text{хс}}$| w кманоуиль·
15. Исус Христос, $\overline{\text{іс}}$ $\overline{\text{хс}}$,
    Натпис на отвореној књизи у Христовој руци: ·азь к|сьмь·| ·свѣть| мироу·| ходеи·| по мнѣ| не имать| ходити вь т[ь]ме (Јован 8, 12)
16. Богородица заступница: натпис уз лик није сачуван
    Натпис на свитку који држи Богородица (дијалог између Богородице и Христа): ·:пр⟨ими⟩

* Те табле су приложене уз текст Сање Кесић-Ристић и Драгана Војводића, cf. infra.

м(о)л(е)ник| м(а)т(е)ре свок вл(а)д(и)|ко· чл(о)в(е)колоубче| что м(а)ты про|сиши грѣшни|мь прощеник| прогнѣваше м(ь) прос|ти с(и)ноу мои не каю|т(ь) се сп(а)си и дароуи ⟨ми⟩ (и)⟨х⟩| тѣвѣ ради да при|моуть прощеник вл(а)года|роу т⟨е⟩ ·словѣ·

17. Апостол Петар: натпис уз лик није сачуван
18. Апостол Павле: натпис уз лик није сачуван
19. Арханђео Михаило: арх(ан)г(е)ль миχ(а)иль
    Натпис на свитку арханђела Михаила: нечистими| притекающе| ср̄ди кь с(ве)томоу и бож[ь]ст|вьномоу семоу| храмоу неми|лост(и)вьно про|стираю мьчь мои си| пламеньноu·
20. Арханђео Гаврило: арх(ан)г(е)ль гаврилъ
    Натпис на свитку арханђела Гаврила: ·:письць·| ·стою·| с(ве)томоу·| и в(о)ж(ь-с)т|вьн(о)моу семоу· хра|моу· чистик| ·вьвождоу·| скврьн(ь)ик·| wтгоноу· да-|лече:·
21. Св. Варлаам: натпис уз лик није сачуван
    Натпис на свитку св. Варлаама: ...а⟨т⟩|ши ты дат..| не подат(е)|ль боудеши
22. Св. Јоасаф: натпис уз лик није сачуван
    Натпис на свитку св. Јоасафа: ·:wче варь|ламе вьzми| ⟨wть им⟩...
23. Св. Максим: ⟨с̄т̄ы⟩ максимь
    Натпис на свитку св. Максима: смерени|к вьzвише|ник кстьі| аще кто с|мерить се| вельми скоро w|врещеть вл|аго(да)ть·
24. Св. Павле с Латроса: ⟨с̄т̄ы⟩ павль.| ⟨ве⟩ликие| гори л⟨.⟩|атоу. Доњи део фреске уништен, свитак није сачуван
25. Св. Јоаникије: с̄т̄ы ⟨iwан⟩икик. Доњи део фреске уништен, свитак није сачуван
26. Св. Јован Лествичник: с̄т̄ы ⟨iw(а)⟩н⟨ь⟩ льст⟨ви⟩|чьникь. Доњи део фреске уништен, свитак није сачуван
27. Св. Теодосије Општежитељ: с̄т̄ы дewдо|сик киновь|ѣрилис (sic!) (свитак завијен)
28. Св. столпник (види се само стуб)
29. Св. столпник (види се само стуб)
30. Св. Стефан Нови: натпис уз лик није сачуван (у рукама има икону Христа)
31. Св. Сава Јерусалимски: натпис уз лик није сачуван
    Натпис на свитку: ·:соухо| тело| wть по|с⟨та м⟩нихоу д(оу)шоу wть гльби|ни вьzвод(и)ть·
32. Св. Антоније Велики: натпис уз лик се више не види с̄т̄ы ...
    Натпис на свитку: ·аzь бога| не бою се| zане лоубля его zане лоу|бьвь wть|гонить
33. Св. Јевтимије: ⟨с̄т̄ы к⟩вти|мьик
    Натпис на свитку: не боуди| нероде| w слоу|жещи|мь ти| н|е вѣси бо и|же⟨.⟩ несть⟨.⟩ д(оу)хь б(о)жи(и)
34. Лоза Немањића, одоздо нагоре – слева надесно: Св. Сава, син Стефана Немање, први српски архиепископ (·с̄т̄ы· сава·), Св. Симеон монах, велики жупан Стефан Немања (·с̄т̄ы симе|wнь·), Стефан Првовенчани, син Стефана Немање, први српски краљ (·сте|фань прьво|вѣньча|ни краль), Стефан, син Вуканов, кнез (·стѣфань| кнѣzь·), Вукан, син Стефана Немање, кнез и зетски краљ (·влькь), Св. Сава II, син Стефана Првовенчаног, трећи српски архиепископ (·с̄т̄ы сава| ·в̈·), Стефан Драгутин, син краља Уроша I, краљ (стѣф|ань·), Владислав, син краља Драгутина (владислвь), Стефан Урош II Милутин, син краља Уроша I, краљ (·с̄т̄ы| оурошь| кр̄ль|), Стефан Радослав, син Стефана Првовенчаног, краљ (радослвь·), Стефан Урош I, син Стефана Првовенчаног, краљ (·кр̄ль| оурошь· ·ӓ·), Стефан Владислав, син Стефана Првовенчаног, краљ (·владислвь), Урошиц, син краља Драгутина (·оурошиць·), Царица, кћи краља Милутина (·ц̄рица д̄ци кр̄ла| оуроша·), Брњача, кћи краља Уроша I (·брьн̄ча·), Душман, син Стефана Дечанског (доу-ш|ман|ь), Тодора, кћи Стефана Дечанског (то|до|ра), Јелена, кћи Стефана Дечанског (·клена·), Стефан Урош V, син цара Душана, краљ (оурошь кр̄ль·), Стефан Урош IV Душан, син Стефана Дечанског, први српски цар (·ст̄фн ь| ц̄рь), Симеон Синиша, син

(·клена·), Стефан Урош V, син цара Душана, краљ (оурошь крль·), Стефан Урош IV Душан, син Стефана Дечанског, први српски цар (·стфн ь| црь), Симеон Синиша, син Стефана Дечанског (·симеѡнь), Стефан Урош III Дечански, син краља Милутина, краљ (·крль оурошь ·ѓ·), два анђела (аньгль гнь, аньгль гнь), Христос Емануил (іс хс ·ѡ кманоуиль·).

Северни брод (капела Св. Ђорђа)

35. Св. Василије (из композиције Св. архијереји Јован Златоусти и Василије Велики служе литургију): ·ꙮ· стыи василиѥ
Натпис на свитку св. Василија: никто| же кс(ть) дос(то)и|нь ѡт(ь) све|зав[ь]шиѯ[ь] с|е сь пл[ь]тьс|кыими| поѯот[ь]ми| и слас⟨тьми...⟩ (молитва херувимске песме, литургија по Василију Великом)
36. Св. Јован Златоусти (иста композиција): ·ꙮ· стыи ѡ(а)нь ѕлатоусти
Натпис на свитку св. Јована: ги бе на|шь иже| на высо|кыѯь ж|ивы и| на см|ѣр... (молитва оглашених, литургија по Јовану Златоустом)
37. Христос жртва (иста композиција): ΙC ΧC
38. Херувим (иста композиција): ἅγγ(ε)λ(ος) Κ(υρίο)υ
Натпис на лабарумима које држи у рукама: сть сть сть гь сававѡдь (победна песма)
39. Св. Стефан Првомученик као ђакон: стыи стефан прьвом(ѵ)ч(е)никь
40. Христос на престолу (ктиторска композиција): ⟨ΙC⟩ ΧC; натпис на ивици благо отворене књиге у Христовој руци: .....вноє
41. Св. Ђорђе (као заступник ктитора капеле – иста композиција); натпис уз лик није сачуван
42. Ктитор капеле Св. Ђорђа – властелин Ђорђе Остоуша Пећпал; некадашњи дугачак Натпис из ктиторске композиције уништен
43. Св. Јефрем Сирски: стыи кфре|мь сири|нь
натпис на свитку св. Јефрема: ⟨п...| ...н| ...цие| ши се оу.|дить нв.ѵ | ѡчлв че|ниѥ...г.|..ен..е⟩ (Јован VIII, 2–11)

Сцене из циклуса светог Ђорђа

44. Св. Ђорђе пред царем Диоклецијаном стыи гевргие · прив(е)день бы[сть] грѣд(ь) (sic!) ц(е)с(а)ра · диѡклитиана
45. Мучење св. Ђорђа у котлу с растопљеним оловом
46. Одвођење св. Ђорђа у тамницу стыи· гевргие · вед(е)нь быс(ть) вь тьмницоу·
47. Батинање св. Ђорђа ·: стыи· гевргие биень быс(ть) батогами·
48. Мучење св. Ђорђа на точку
49. Св. Ђорђу обувају гвоздене усијане чизме сть ...
50. Св. Ђорђе бачен у кречану стыи гевргие ...тен быс(ть)
51. Мучење св. Ђорђа зупчастим гребенима стыи гевргие стрьрань (sic!) быс(ть) гребен(ьми)
52. Св. Ђорђа бију воловским жилама стыи гевргиѥ бикнь быс(ть) · в(о)⟨л⟩оуимь жидами (sic!)
53. Св. Ђорђа муче запаљеним свећама стыи гевргие · жеромь · быс(ть) свѣщами·
54. a) Св. Ђорђе васкрсава умрлог
b) Исто
55. a) Св. Ђорђе оживљује Гликеријевог вола ⟨с⟩(ве)ты · гевр⟨и⟩к ѡживи вола гликерква
b) Исто
56. Св. Ђорђе молитвом обара идоле у храму ⟨стыи ге⟩вргиѥ ра⟨злo⟩ми идо⟨ли кл⟩иньск⟨и⟩к
56a. Три човека који као сведоци чине део претходне сцене
57. Св. Ђорђе избавља принцезу стыи гевр[и]к избави ц[а]ревоу дьщерь ѡт(ь) змиа вь гра|дѣ ласѣи ·
57a. Фигуре људи које припадају претходној сцени

58. Цар Дадијан осуђује св. Ђорђа на смрт ·: и сѣдь ц(е)с(а)рь дадиа[нь] на прѣстолѣ висоцѣ повед҃ѣ (sic!) с(ве)томоу гєѡргию оусѣкн[о]ути главоу ·:
58а. Фигуре двојице сведока које припадају претходној сцени
59. Усековање главе св. Ђорђа ·: оусѣкновєникъ главы с(ве)томоу гєѡргию ·:

Појединачне фигуре

60. Св. столпник (сачуван само стуб)
61. Св. столпник (сачуван само стуб)
62. Неидентификовани св. монах
63. Царица Јелена ⟨клена бого(част)⟩ива ц⟨(а)рица всєхь⟩ ср(ь)бск⟨ихь⟩ ѕемль ⟨и⟩ гр⟨ьч⟩-ки⟨хь и помо⟩рь⟨скихь⟩
64. Цар Душан стѣ⟨ф⟩а⟨нь вь х(рист)а⟩ в(ог)а ве⟨рни и⟩ самод⟨ржавн⟩и ц(а)рь ·ӓ· ⟨всєхь срьвс⟩к⟨ихь ѕемль⟩ и ⟨грчкихь и поморьс⟩кихь · (други слој натписа)
65. Краљ Урош ... ⟨п⟩р⟨ѣв⟩....
66. Архиепископ Јоаникије ⟨прѣшєвѣщени⟩ а⟨рхиеп(иск҃)пь ·вї·⟩ иѡїани⟨кик⟩ вс҃е ср҃ь⟨б-ски҃к ѕемл⟩е ⟨и грьчки⟩к҃ и ⟨по⟩морск⟨ик⟩ ·
67. Св. Сава Српски с҃ты сава ⟨·ӓ· архикп(иск҃)пь⟩ вьс⟨е сьрбс⟩к⟨ик҃ ѕемле и поморскик҃⟩
68. Арсеније, први игуман Дечана ⟨прь⟩ви игоу⟨мень ар⟩с⟨е⟩ник҃ м⟨ногот⟩роуди⟨вши с⟩е ѡ мѣсте семь с⟨т҃ѣмь⟩ ·
69. Попрсје неидентификованог мученика у медаљону
70. Попрсје неидентификованог светитеља у медаљону ⟨с⟩ты ...
71. Разлистали крст са крсним словима і҃с ѿ ӓ ӵ
72. Разлистали крст са крсним словима і҃с ⟨х҃с⟩ ни҃ ка҃
73. Разлистали крст са крсним словима ӥ (?) г̈ ·н̈ (?)
74. Разлистали крст са крсним словима і҃с х҃с ни҃ ка҃
75. Разлистали крст са крсним словима к̈ м̈ х̈ т̈
76. Разлистали крст са крсним словима к̈ л̈
77. Ктиторски натпис из 1346/47. године:
+⟨сиа⟩ св[ѣ]та и божєставьна цр[ь]ковь ѡ пандокр[а]торова · сьѕда сѧ и пописа сѧ и сьврши сѧ ⟨вь дни самодрьжавьнаго и⟩ прѣвисокаго и вл(а)говѣрнаго и с(ве)-т(а)го ӓ·го ц(а)ра стѣф(а)на вс⟨ѣ⟩к҃ ср⟨ь⟩бс⟨кик҃⟩ ⟨грчк(ик҃)⟩ ⟨и помор⟩с⟨кик҃ ѕ[е]мле и с[и]на⟩ пр[ѣ]високаго кр[а]ла ѹроша в(ь)сек҃ ѕ[е]м⟨л⟩е ср(ь)бскик҃ и поморскик҃ вь помощь вѣрномѹ в⟨еликомѹ и самодрьжавьномѹ⟩ и светомѹ превисокомѹ кр(а)лѹ ѹрошѹ ·г̈·мѹ вь лѣто ·ѕ̈·ѡ̈·н̈·ѕ̈· индик⟨та⟩ ·ї̈·
78. Ктиторски натпис из XIX века:
изволенїем в(о)жїем (і) поспѣшенїем с(ве)таго д(ѹ)ха обновї сѧ и ѹтврди сеї темель обїтели дечанскѧ сас блаженїм (к)титором ·к·с·м·о· и с бл(а)гословом преос(ве)ще-наго митрополита рашкопризр(енскаго) г. мелетїм и с настоѧнием трѹдолюбнаго архимандрита дечанск(аго) гос. рафаила с братством: во дни сѹлтана хамида ·1883· бог да прости трѹдившаго сѧ о мѣсте сем с(в)етем.

DEČANI FRESCOES
Disposition and inscriptions

This chapter presents illustrations of different areas in the church, indicating the distribution of all the frescoes. Individual illustrations depict the distribution of the frescoes in the alter area (Illust. I–Ia), in and under the dome (Illust. II), in the southern bays of the naos (Illust. III), in the western bays of the naos (Illust. IV–IVa), in the northern bays of the naos (Illust. V), in the parecclesion of St. Nicholas (Illust. VI–VIa), in the parecclesion of St. Demetrius (Illust. VII–VIIa) and in the middle, southern and northern naves of the narthex (Illust. VIII, IX, X). Along with the illustrations are legends with a transcription of the inscriptions written on the Dečani frescoes. The perspective views of the church areas were made by architects V. Mako and V. Kulić, and the distribution and transcription of the inscriptions were done by the authors of the different texts with a description and basic explanation of the fresco iconography.

DISPOSITION OF THE FRESCOES IN THE BEMA OF DEČANI (I, Ia)

Isolated figures

1. Archangel Michael, bust in the medallion
2. Aaron the Prophet
3. Zechariah the Prophet
4. Prophet (King) David, text on his scroll: Ps. 45, 10
5. Righteous Noah
6. Moses the Prophet
7. Samuel the Prophet
8. Prophet (King) Solomon, text on his scroll: Prov. 9, 1
9. Righteous Lot
10. The Virgin
11. Archangel Michael, with labarum bearing an inscription: ΑΓΙΟC, ΑΓΙΟC, ΑΓΙΟC
12. Archangel Gabriel, with labarum bearing an inscription: ΑΓΙΟC, ΑΓΙΟC, ΑΓΙΟC
13. The Virgin Eleousa
14. Ezekiel the Prophet, text on his scroll: Ez. 36, 24
15. Isaiah the Prophet, text on his scroll: Zech. 9, 9
16. Eagle Carrying a Snake in its Beak (depiction in grisaille)

Liturgical scenes

17. Communion of the Apostles (Mt. 26, 26–28; Mk. 14, 22–24; Lk. 22, 19–20)
18. Altar table with Amnos, a detail of the scene: Officiating Church Fathers
19. St. John Chrysostom (Officiating Church Fathers); on his scroll: the Prayer sung in the skevophylakion during the Prothesis rite, according to the liturgy of St. Basil the Great

20. St. Gregory the Theologian (Officiating Church Fathers); on his scroll: the Prayer of the Trisagion, according to the liturgy of St. Basil the Great
21. St. Nicholas (Officiating Church Fathers); on his scroll: the Prayer of the second antiphon, according to the liturgy of St. Basil the Great
22. St. Basil the Great (Officiating Church Fathers); on his scroll: the Prayer recited during the Cherubicon, according to the liturgy of St. Basil the Great
23. St. Athanasius (Officiating Church Fathers); on his scroll: the Prayer of the Proskomide recited when the holy Gifts are deposited on the altar table, according to the liturgy of St. John Chrysostom
24. St. Gregory of Nyssa (Officiating Church Fathers); on his scroll: the Prayer of the continuation of Anaphora, according to the liturgy of St. Basil the Great
25. St. Cyril of Alexandria (Officiating Church Fathers); on his scroll: the Ecphonesis before the Intercession, according to the liturgy of both authors
26. St. John the Almsgiver (Officiating Church Fathers); on his scroll: the Prayer of the Preparation for Communion, according to the liturgy of St. John Chrysostom
27. St. Ignatius Theophorus (Officiating Church Fathers); on his scroll: the Prayer of the Inclination before the Elevation, according to the liturgy of St. John Chrysostom
28. St. Tarasius (Officiating Church Fathers); on his scroll: the Prayer of the Elevation of the bread, according to the liturgies of both authors
29. St. Spyridon, carrying a codex (Officiating Church Fathers)
30. St. Polycarp, carrying a codex (Officiating Church Fathers)

Portraits of bishops in windows

31. St. Gregory
32. St. Matthew
33. St. Amphilochius
34. St. Methodius
35. St. Hippolytus
36. St. Eleutherius
37. St. Anicius
38. St. Leontius
39. St. Cyriacus
40. St. Hypatius
41. St. John
42. St. Hermolaus

The cycle of events after the Resurrection

43a. Holy Women at the Sepulcre (Mt. 28, 1–7; Mk. 16, 1–7; Lk. 24, 1–8)
43b. Holy Women Informing the Apostles about Christ's Resurrection (Lk. 24, 9–11)
44a. Mary Magdalene Standing at the Sepulcre (Jn. 20, 11–16)
44b. Noli me tangere (Jn. 20, 17)
45a. St. Peter at the Sepulcre (Lk. 24, 12)
45b. Journey to Emmaus (Lk. 24, 13–29)
45c. Supper at Emmaus (Lk. 24, 30–31)
46. Christ Appearing to the Apostles on the Mountain of Galilee (Mt. 28, 16–20)
47. "Peace be with You" (Jn. 20, 19–23)
48. Incredulity of St. Thomas (Jn. 20, 24–29)
49. Christ Appearing to the Apostles on the Sea of Tiberias (Jn. 21, 1–13)
50. "Feed my sheep" (Jn. 21, 15–17)

The cycle of Christ's Public Ministry

51. Expulsion of the Merchants from the Temple (Mt. 21, 12–13; Mk. 11, 15; Lk. 19, 45–46; Jn. 2, 14–16)
52. Christ Teaching in the Synagogue at Nazareth (Lk. 4, 16–28); words of the prophet Isaiah (Is. 61, 1) are written in the book
53. Mid–Pentekost (Jn. 7, 14–36)
54. Last Day of the Jews' Feast of Tabernacles: "If any man thirst, let him come to me, and drink" (Jn. 7,37)
55. Christ Calling Matthew (Mt. 9, 9; Mk. 2, 14; Lk. 5, 27–28)

The cycle of Christ's Miracles

56. Christ Healing the Leper (Mt. 8, 2–4; Mk. 1, 40–46; Lk. 5, 12–13)
57. Christ Healing the Mad Man
58. Christ Healing Various Diseases (Mt. 15, 30–31; Mk. 1, 34; Lk. 4, 40–41)
59. Christ Healing Peter's Mother–in–Law (Mt. 8, 14–15; Mk. 1, 30–31; Lk. 4, 38–39)
60. Christ Healing the Paralytic at Capernaum (Mt. 9, 2–8; Mk. 2,1–12; Lk. 5,18–26)

DISPOSITION OF THE FRESCOES IN THE SOFFIT OF THE ARCH BETWEEN THE MAIN APSE AND PROTHESIS

61. Bust of an archangel in a medallion
62. St. Anthimus and St. Parthenius
63. St. Blasius and St. Babylas
64. Gideon Wrings Out the Fleece (Jud. 6, 37–38)
65. St. Gregory
66. St. George and St. Metrophanes
67. St. Polycarp and St. Eustathius
68. Jacob Wrestling with an Angel (Gen. 32, 24–30)
69. St. Paul

DISPOSITION OF THE FRESCOES IN THE PROTHESIS (Ia)

Isolated figures

70. Angel (semifigure), with labarum bearing an inscription: АГІОС, АГІОС, АГІОС
71. Christ the Emmanuel
72. The Virgin Orans with Two Angels
73. Angel, standing figure
74. Angel, standing figure
75. Martyr, standing figure
76. Martyr, standing figure
77. St. Leo, martyr

Liturgical scenes and portraits of bishops

78. Altar Table
79. Altar Table with 'Amnos, a detail of the Officiating Church Fathers
80. St. James (Officiating Church Fathers); on his scroll: the Prayer of the Catechumens, according to the liturgy of St. John Chrysostom
81. St. Euplus, deacon
82. Unknown bishop (St. Ananias ?)

83. St. Methodius (Officiating Church Fathers); on his scroll: the Prayer of the Ectene after the Gospels, according to the liturgies of St. John Chrysostom and St. Basil the Great
84. Unknown bishop (Officiating Church Fathers)
85. Unknown bishop (Officiating Church Fathers)
86. St. Dionysius (Officiating Church Fathers); on his scroll: the Prayer recited by the priest before the reading of the Gospel, according to the liturgies of St. John Chrysostom and St. Basil the Great
87. St. Epiphanius (Officiating Church Fathers); on his scroll: the Prayer Behind the Ambo, according to the Liturgy of the Presanctified
88. St. Timothy (Officiating Church Fathers); on his scroll: the First Prayer of the faithful, according to the liturgy of St. John Chrysostom
89. St. Stephen, deacon
90. St. Achillius
91. St. Babylas
92. St. Memno
93. St. Peter of Alexandria (Officiating Church Fathers); on his scroll: the Prayer Behind the Ambo, according to the liturgies of St. John Chrysostom and St. Basil the Great

94a. Portraits of bishops on the vault (northern part, beginning with the east): St. Athanasius, St. John, St. Gregory, St. Hilarion, St. Anicius, unknown bishop

94b. Portraits of bishops on the vault (southern part, beginning with the east): St. Silvester, St, Elianus, St. Juvenal, St. Eutychius, St. Ignatius, St. Nicholas

95. St. Modestus
96. St. Gregory
97. St. Arsenius

Cycle of the Life of the Virgin

98. High Priest, a detail of Joachim's Offerings Rejected
99. Joachim's Offerings Rejected (Protoevangelium 1, 1–4)
100. Return of Joachim and Anne from the Temple
101. Annunciation to Joachim (Protoevangelium 4, 2–3)
102. Annunciation to Anne (Protoevangelium 3, 1–3; 4, 1)
103. Meeting of Anne and Joachim (Protoevangelium 4, 4)

104a. Young Maidservant, a detail of the Birth of the Virgin

104b. Birth of the Virgin (Protoevangelium 5, 2)

105. Caresses

106a. First Steps (Protoevangelium 6, 1)

106b. Maidservant, a detail of the scene First Steps

106c. Maidservant, a detail of the scene First Steps

107. Virgin Blessed by the Priests (Protoevangelium 6, 2–3)
108. Presentation of the Virgin in the Temple (Protoevangelium 7, 1–3; 8, 1)
109. Zacharias Praying before the Rods of the Suitors (Protoevangelium 9, 1–2)
110. Virgin Entrusted to Joseph (Protoevangelium 9, 3)
111. Annunciation to the Virgin at the Well (Protoevangelium 11, 1)
112. Conception: "The Power of the Highest Shall Overshadow Thee" (Protoevangelium 11, 1–3)
113. Visitation (Protoevangelium 12, 2; Lk. 1, 39–56)
114. Trial by Water (Protoevangelium 16, 2)

Illustrations of the Old Testament and the Annunciation to Zacharias

115. Ark of the Convent (Exod. 40, 1–35)
64. Gideon Wrings Out the Fleece (Jud. 6, 37–38)

68. Jacob Wrestling with an Angel (Gen. 32, 24–30)
116. Jacob's Ladder (Gen. 28, 11–18)
117. Annunciation to Zacharias (Lk. 1, 8–20)

DISPOSITION OF THE FRESCOES IN THE SOFFIT OF THE ARCH BETWEEN THE PROTHESIS AND NAOS

87. St. Epiphanius (Officiating Church Fathers)
118. Parable of the Hundred Sheep (Mt. 18, 12–13; Lk. 15, 4–6)
119. Christ Healing the Blind Man and Deaf Man
St. Anicetus, martyr (cf. illust. II, 162)
St. Photius, martyr (cf. illust. II, 161)
120. Christ Curses the Fig Tree (Mt. 21, 19–21; Mk. 11, 12–14)
121. Christ Talking with the Chief Priests, the Elders and the Scribes: "The Baptism of John, whence was it?" (MT. 21, 23–27; Mk. 11, 27–33; Lk. 20, 1–8)
93. St. Peter of Alexandria (Officiating Church Fathers)
122. St. Simeon Stylites

DISPOSITION OF THE FRESCOES IN THE SOFFIT OF THE ARCH BETWEEN THE PROTHESIS AND THE NORTH PARECCLESION

123. Arsenije, the first hegoumenos of Dečani
124. St. Arsenius
125. St. Euthymius

THE DOME AND THE AREA UNDER THE DOME (II, III, IV, IVa, V)

THE DOME

1. Christ the Patocrator
2. Divine Liturgy
3. Isaiah the Prophet
4. Ezekiel the Prophet, text on his scroll: Ez. 36, 24
5. Joel the Prophet, text on his scroll: Joel 2, 12
6. Daniel the Prophet
7. Jonah the Prophet, text on his scroll: Jon. 2, 3
8. Eliah the Prophet, text on his scroll: I Kings 17, 8–9
9. Zephaniah the Prophet, text on his scroll: Zeph. 3, 8
10. Jeremiah the Prophet, text on his scroll: Jer. 38, 31
11. St. Matthew the Evangelist, text he is writing: Mt. 1, 1
12. Archangel Gabriel
13. St. Mark the Evangelist, text he is writing: Mk. 1, 1
14. Keramion
15. St. Luke the Evangelist, text he is writing: Luke 1, 1
16. Archangel Michael
17. St. John the Evangelist, text that Prochorus is writing: Jn. 1, 1
18. Mandylion

AREA UNDER THE DOME

Great Feasts

19. Annunciation (Lk. 1, 26–38)
20. Nativity of Christ (Lk. 2, 7–16; cf. also Mt. 2, 1–2, 9–11)

21. Presentation of Christ in the Temple (Lk. 2, 22–38)
22a. Baptism of Christ (Mt. 3, 13–17; Mk. 1, 9–11; Lk. 3, 21–22)
22b. Christ Talking to St. John the Baptist before the Baptism (Mt. 3, 13–15)
23a. Christ Talking to Peter, James and John before the Transfiguration (Mt. 17, 1; Mk. 9, 2; Lk. 9, 28)
23b. Transfiguration (Mt. 17, 2–6; Mk. 9, 2–8; Lk. 9, 29–35)
23c. Christ talking to Peter and James and John after the Transfiguration (Mt. 17, 9–13; Mk. 9, 9–13)
24a. Christ Talking to Martha and Mary in Bethany (Jn. 11, 20–27, 32)
24b. Raising of Lazarus (Jn. 11, 38–44)
25. Entry into Jerusalem (Mt. 21, 1–9; Mk. 11, 7–10; Lk. 19, 35–41; Jn. 12, 12–15)
26. Crucifixion (Mt. 27, 33–56; Mk. 15, 22–41; Lk. 23, 33–49; Jn. 19, 17–36)
27a. The Virgin, Two Angels and Six Apostles, a detail of the Ascension of Christ (Mk. 16, 19; Lk. 24, 50–51; Acts 1, 9–11)
27b. Three Apostles, a detail of the Ascension of Christ
27c. Christ in the Mandorla, Taken up into Heaven by Angels, a detail of the Ascension of Christ
27d. Three Apostles, a detail of the Ascension of Christ
28. Descent of the Holy Spirit (Acts 2, 1–4)
29. Harrowing of Hell
30. Ezekiel the Prophet, text on his scroll: Ez. 36, 27
31. Joel the Prophet, text on his scroll: Joel 2, 29
32. Zephaniah the Prophet, text on his scroll: Zeph. 3, 8
33. David the Prophet, text on his scroll: Ps. 67/68, 1

Cycle of the Passion of Christ

34. Last Supper (Mt. 26, 20–29; Mk. 14, 18–25; Lk. 22, 14–38)
35. Washing of the Feet (Jn. 13, 4–9)
36a. Agony in the Garden (Mt. 26, 30–46; Mk. 14, 32–41; Lk. 22, 39–46)
36b. Agony in the Garden, a detail
37. Judas Leading a Great Multitude with Swords and Staves (Mt. 26, 47–48; Mk. 14, 43–44; Lk. 22, 47)
38. Soldiers Fall to the Ground in Front of Christ (Jn. 18, 4–7)
39a. Betrayal (Mt. 26, 49–50; Mk. 14, 45–46; Lk. 22, 47)
39b. Peter Cutting off Malchus' Ear (Mt. 26, 51; Mk. 14, 47; Lk. 22, 50; Jn. 18, 10)
40. Christ Judged by Annas (Jn. 18, 19–23)
41. Christ Judged by Annas and Caiaphas (Mt. 26, 59–65; Mk. 14, 55–63)
42. The Multitude Lead Jesus to Pilate (Mt. 27, 2; Mk. 15, 1; Lk. 23, 1; Jn. 18, 28)
43. Pilate Washes his Hands (Mt. 27, 24)
44. Pilate Asking: "Whom will you that I release to you? Barabbas or Jesus which is called Christ?" (Mt. 27, 17)
45. Pilate Gives Judgement (Mt. 27, 19)
46. Mocking (Mt. 27, 27–29; Mk. 15, 16–19; Jn. 20, 2–3)
47. Denial of Peter (Mk. 14, 66–68; Lk. 22, 55–58; Jn. 18, 17–18)
48. Denial and Weeping of Peter (Mt. 26, 71–75; Mk. 14, 69–72; Lk. 22, 61–62)
49. Judas Brings Back the Thirty Pieces of Silver to the Chief Priests (Mt. 27, 3–5)
50. Hanging of Judas (Mt. 27, 5)
51. Chief Priests Buy the Potter's Field (Mt. 27, 7)
52. Christ Talking to Women from Jerusalem: "Daughters of Jerusalem, weep not for me, but weep for yourselves" (Lk. 23, 27–28)
53. Christ Being Led to the Crucifixion (Jn. 19, 17)

54. Simon of Cyrene and Two Thieves Bearing Crosses (Mt. 27, 32; Mk. 15, 21; Lk. 23, 26)
55. Christ Refuses to Drink Vinegar Mingled with Gall (Mt. 27, 34)
56. Christ Being Raised on the Cross
57a. The Crucifixion (Mt. 27, 35–50; Mk. 15, 43–45; Lk. 23, 50–52; Jn. 19–38)
57b. The Crucifixion, a detail
58. Joseph Seeking the Body of Christ (Mt. 27, 57–58; Mk. 15, 43–45; Lk. 23, 50–52; Jn. 19, 38)
59. Deposition
60. Lamentation
61. Entombment of Christ (Jn. 19, 39–42)
62. Mary Magdalene and the Other Mary Behold the Burial (Mt. 27, 61)
63. Pilate Commands that the Sepulcre Be Made Sure (Mt. 27, 62–65)
64. Chief Priests and Pharisees and the Watch Make the Sepulcre Sure, Sealing the Stone (Mt. 27, 66)
65. Holy Women at the Sepulcre (Mt. 28, 1–6)
66. Christ Appears to theWomen Carrying Spices (Mt. 28, 9; incsr.: Jn. 20, 17)
67. Holy Women Informing the Apostles about Christ's Resurrection (Mk. 16, 10; Jn. 20, 16; cf. also Lk. 24, 9–11)

The Cycle of Christ's Public Ministry

68. Parable of the Wise and Foolish Virgins (Mt. 25, 1–13)
69. Marriage Feast at Cana (Jn. 2, 1–11)
70. Christ Raising the Widow's Son (Lk. 7, 11–15)
71. Christ Healing the Lunatic (Mt. 17, 14–18;Mk. 9, 14–27; Lk. 9, 38–42)
72. Christ Raising the Daughter of Jairus (Mt. 9, 18–19, 23–25; Mk. 5, 22–24)
73. Christ Healing a Deaf and Dumb Man (Mk. 7, 32–35)
74. Christ Teaching the Disciples to Pray (inscr.:"What man is there of you, whom if his son ask bread, will he give him a stone?") (Mt. 7, 9–11; Lk. 11, 11–13)
75. Christ in the House of Simon (Lk. 7, 36–50)
76a. Christ and the Samaritan Woman (Jn. 4, 5–27)
76b. Samaritan Woman Informs Her Fellow Citizens about Christ (Jn. 4, 28–30)
77. Christ Healing the Paralytic at the Pool of Bethesda (Jn. 5, 2–9)
78. Christ Healing the Blind Born (Jn. 9, 1–7)
79. Christ Healing the Dropsical Man (Lk. 14, 1–4)
80. Christ Healing Ten Lepers (Lk. 17, 11–14)
81. Christ Healing Two Demoniacs in the Land of Gadarenes (Mt. 8, 28–32)
82. Christ Healing a Man with a Withered Hand (Mt. 12, 9–13; Mk. 3, 1–5; Lk. 6, 6–10)
83. Christ Calling to Zacchaeus (Lk. 19, 1–5)
84. Christ Healing the Bent Woman (Lk. 13, 10–14)
85. Christ Healing the Woman with Issue of Blood (Mt. 9, 20–22; Mk. 5, 25–34; Lk. 8, 43–48)
86. Christ Refuses to Show a Sign to the Scribes and the Pharisees (Mt. 12, 38–45; cf. also Mt. 16, 1–4; Mk. 8, 11–12; Lk, 11, 16–36)
87. Christ Teaching the Disciples: "Verily I say to you, except you be converted, and become as little children, you shall not enter into the kingdom of heaven" (Mt. 18, 1–5; Mk. 9, 35–37; Lk. 9, 47–48)
88. Christ Questioned by the Rich Young Prince (Mt. 19, 16–22; Mk. 10, 17–22; Lk. 18, 18–25)

The Acathistos Hymn of the Virgin

89. The first strophe (I oikos)
90. The second strophe (II kontakion)

91. The third strophe (II oikos)
92. The fourth strophe (III kontakion)
93. The seventh strophe (IV oikos)
94. The eight strophe (V kontakion)
95. The ninth strophe (V oikos)
96. The tenth strophe (VI kontakion)
97. The eleventh strophe (VI oikos)
98. The twelfth strophe (VII kontakion)
99. The thirteenth strophe (VII oikos)
100. The fourteenth strophe (VIII kontakion)
101. The fifteenth strophe (VIII oikos)
102. The sixteenth strophe (IX kontakion)

Isolated figures

103. An Angel
104. An Angel
105. The Hetoimasia
106. Christ the Pantocrator, text on his codex: Jn. 14, 12–13; Mt. 25, 34
107. The Virgin
108. St. John the Baptist
109. St. Mercurius
110. St. Lupus
111. St. Artemius
112. St. Menas the Egyptian
113. St. Eustathius Placidas
114. St. Theodore Stratelates
115. St. Theodore Tiro
116. St. Demetrius
117. St. Nestor
118. St. Procopius
119. St. Georgius
120. St. Arethas
121. St. Thyrsus
122. St. Seleucus
123. St. Marinus
124. St. Aimilianus
125. St. Neophytus
126. St. Theophylactus
127. St. Callinicus
128. St. Terentius
129. Unknown martyr
130. Virgin with Child
131. St. Simeon Nemanja
132. St. Justinus
133. St. Hyacinthus
134. St. Couartus
135. St. Nazarius
136. St. Gervasius
137. St. Boniface

138. St. Martin
139. St. Gordius
140. St. Andronicus
141. St. Sergius
142. St. Bacchus
143. St. Martyrius
144. St. Marcianus
145. St. Sabbas Stratelates
146. St. Arethas
147. St. Theodore Studites
148. St. Basiliscus
149. St. Polyeuctus
150. St. Sebastian
151. St. Romanus
152. St. Chrysanthus
153. St. Eupsychius
154. St. Isidorus
155. St. Agathonicus
156. St. Clemes of Ancyra
157. St. Agathangelus
158. St. Poudes
159. St. Eusignius
160. St. Agathon
163. St. Andrew
164. St. Sabas
165. St. Arethas
166. St. Artemon (there is the historical inscription on the wooden beam near the figure of St. Artemon; 1339/1340)
167. St. John
168. St. Cyrus
169. St. Damian
170. St. Cosmas
171. St. Art (?)
172. St. Callistratus
173. St. James the Persian
174. St. Manuel
175. St. Galaction (?)
176. St. Stephen the Protomartyr
177. St. Nicholas of Myra
178. St. Stefan of Dečani

FRESCOES IN THE WESTERN, SOUTHERN AND NORTHERN BAYS OF NAOS

Cycle of the Acts of the Apostles

179. Healing the Lame from Birth (Acts 3, 1–11), inscription quotes 3, 6
180. Peter and John Before High Priests Annas and Caiphas (Acts 4, 6–22), incription quotes 4, 10
181. Ananias and Sapphira Bring the Apostles Money from Sold Property and the Death of Ananias (Acts 5, 1–5), inscription quotes 5, 5
182. Peter and John Healing the Sick People (Acts 5, 15–16), inscription describes the event
183. Beating the Apostles Peter and John (Acts 5, 18), inscription quotes 5, 18 (first half of the verse)

184a. Arresting Peter and John (Acts 5, 18), inscription quotes 5, 18 (second half of the verse)
184b. An Angel Appearing to Peter and John in Prison (Acts 5, 19), no inscription
184c. Freeing the Apostles from Prison (Acts 5, 19–20), inscription quotes 5, 19
185a. Peter and John Once More before the Council of High Priests (Acts 5, 27–28), inscription quotes 5, 28
185b. Rising against Peter and John (Acts 5, 33), no inscription
186a. A Pharisee Named Gamaliel Speaks to the Council of High Priests (Acts 5, 34–39), inscription quotes 5, 37
186b. Punishing and Expelling the Apostles (Acts 5, 40), inscription quotes 5, 40
186c. Stoning of St. Stephen (Acts 7, 58–60), inscription describes the event
187. Sermon of St. Stephen (Acts 7, 2–53), inscription quotes 7, 2
188. Burial of St. Stephen (Acts 8, 2), inscription describes the event
189. The Apostle Philip Teaching the Minister of the Etiopian Queen (Acts 8, 27–30), the inscription freely transmits the content of the same chapter; text in the open book Is. 53, 7
190. Baptizing the Eunuch (Acts 8, 36–38), the inscription describes the scene
191. Angel of the Lord Taking Up Philip (Acts 8, 39), inscription quotes 8, 39
192a. Saul Receives Permission to Persecute Christians (Acts 9, 1–2), inscription quotes 9, 1
192b. Conversion of Paul (Acts 9, 3–7), inscription quotes 9, 3
192c. Entry into Damascus (Acts 9, 8), inscription quotes 9, 6
193. Ananias Baptizes Paul (Acts 9, 17–18), inscription describes the event
194. St. Paul Preaching in Damascus (Acts 9, 20–22), inscription describes the event

Cycle of the Last Judgment

195. Christ in the Mandorla Carried by Two Angels (Mt. 24, 30; 25, 31)
196. Two Angels; the Personification of the Sun (Mt. 24, 29; Rev. 6, 12)
197. Rolling back the Firmament; the Personification of the Moon (Is. 34, 4; Rev. 6, 14)
198. Two Angels Blowing Trumpets (Mt. 24, 31; 1 Cor. 15, 52; 1 Thess. 4, 16)
199a. Angel Blowing a Trumpet Awaking the Dead (cf. supra)
199b. Angel Blowing a Trumpet Awaking the Dead on the Earth (cf. supra)
200a. Angel Blowing a Trumpet Awaking the Dead (cf. supra)
200b. Angel Blowing a Trumpet Awaking the Dead in the Sea (cf. supra)
201. Hetoimasia, with Virgin, St. John the Baptist and Angels
202. Adam and Eve
203. Cherubim and Wheels (Mt. 25, 31)
204. Lifegiving and Honorable Cross (Mt. 24, 30)
205. Personifications of the Sea and the Earth
206. Tribunal of the Apostles with the Angelic Host (Mt. 19, 28)
207. Tribunal of the Apostles with the Angelic Host (Mt. 19, 28)
208. Choirs of the Righteous and Three Busts of Angels
    a) Apostles
    b) Martyrs
    c) Women martyrs
    d) Women hermits
209. Choirs of the Righteous and Three Busts of Angels
    a) Archbishops
    b) Hermits
    c) Prophets
    d) Righteous
210. Righteous Archbishops and Hermits
211. Righteous Emperors and Noblemen

212. Resurrection of the Dead (Jn. 5, 28–29; 1 Cor. 15, 52)
    a) Dead Standing in Their Sarcophagi
    b) Resurrection of the Dead Swallowed by Beasts
213. Resurrection of the Dead
    a) Resurrected Standing in Their Sarcophagi
    b) Resurrection from the Sea (Rev. 20, 13)
214. Deesis, with the inscription: The Last Judgment, Christ holding the open book with the text from Mt. 25, 34
215. Apostles before the Gate of Paradise
216. Paradise: Gate with the Fiery Cherubim and Abraham's Bosom (Gen. 3, 24; Lk. 16, 22)
217. Paradise: St. Mary on the Throne and the Good Thiefe (Lk. 23, 43)
218. Balance of Justice
219. Hell
    a) Angel Pushing the Sinners into the Fiery River (Dan. 7, 10)
    b) Rich Lazarus; Personification of Hades with the Sinners
220. Man Ploughing in Another Man's Field
221. The Slanderer and the Prostitute
222. Worms that Sleepeth Not (Is. 66, 24; Mc. 9, 48)
223. Outer Darkness (Mt. 8, 18)
224. Virgin Episkepsis
225. Christ Pantocrator Carrying the Sword (Mt. 10, 34)

Cycle of the Dormition of the Virgin

226. Virgin Praying on the Mount of Olives
227. Dormition of the Virgin
228. Translation of the Body
229. Assumption with Delivery of the Belt to Apostle Thomas
230. Opening the Empty Tomb

Old Testament Themes and the Tree of Jesse

231. Wisdom Has Built Her House (Proverbs IX, 1–2)
232. Wisdom Sending Her Attendants Forth (Proverbs IX, 3–4)
233. Wisdom Inviting All Men to Eat Her Bread (Proverbs IX, 5)
234. Wisdom Inviting All Men to Drink Her Wine (Proverbs IX, 5)
235. Nebuchadnezzar's Dream (Dan. II, 1–45)
236. Three Hebrew Youths in the Furnace (Dan. III, 12–25)
237. Daniel in the Lions' Den (Dan. VI, 16–22)
238. Christ Talking to Four Disciples
239. Tree of Jesse

The Cycle of the Sermons of St. John the Baptist

240. St. John the Forerunner Teaching the Pharisees and Sadducees: "O generation of vipers, who has warned you to flee from the wrath to come?" (Mt. 3, 7; Lk. 3, 7–9)
241. St. John the Forerunner Preaches to Soldiers (Lk. 3, 14)
242. St. John the Forerunner on the Shores of Jordan Preaching: "Whose fan is in his hand, and he will thoroughly purge his floor" (Mt. 3, 12)
243. Christ Questioned by the Forerunner's Disciples: "Are You the who is to come, or shall we look for another?" (Mt. 11, 2–6; Lk. 7, 20–23)

Isolated figures

244. St. Trophimus
245. St. John the Forerunner, text on his scroll: Mt. 3, 2
246. St. Peter
247. St. Paul
248. St. Nicholas
249. St. Constantine
250. St. Helena
251. St. Callistratus
252. St. Stephen the Protomartyr
253. St. Sozontus
254. St. Sabel
255. St. Ishmael
256. St. Martyrius
257. St. Marcianus
258. St. Cosmas
259. St. Damian
260. St. Martin
261. St. Nicephorus
262. St. Alexander
263. St. Cerycus
264. St. Julitta
265. St. Lupus
266. St. Nestor
267. St. Nicetas
268. St. Acacius
269. St. Olbianus
270. St. Patermuthius
271. St. Hyacinthus
272. St. Alexander
273. St. Romanus
274. St. Lucianus
275. Unknown martyr, probably St. Hadrianus
276. Unknown martyr
277. St. Stratonicus
278. St. Polyeuctus
279. St. Hermylus
280. St. Theopemptus
281. St. Tryphon
282. St. Christinus (?)
283. St. Theopemptus
284. St. Agathonicus
285. St. Auxentius
286. St. Orestes
287. St. Martin
288. St. Daniel Stylite
289. St. Alypius
290. St. Gorgonius

291. St. Porphyrius
292. St. Martyrius
293. St. Stephen the Younger
294. St. Romanus
295. St. Chrysogonus
296. St. Artemon
297. St. Celsius
298. St. Protasius
299. Inscription of the church's founder (1347/1348)

THE CHAPEL OF ST. NICHOLAS (VI, VIa)

The Cycle of St. Nicholas

1. Birth of St. Nicholas
2. St. Nicholas is Taken to School
3. Damaged Scene (The Schooling of St. Nicholas ?)
4. St. Nicolas is Consecrated Deacon
5. St. Nicholas is Consecrated Priest
6. St. Nicholas is Consecrated Bishop
7. St. Nicholas Rescuing the Three Maidens in Distress
8. Father of the Maidens Thanking St. Nicholas
9. Sea Story
10. St. Nicholas Saves Three Men From Execution
11. Three Generals in Prison
12. St. Nicholas Appears in a Dream to the Emperor Constantine
13. St. Nicholas Appears in a Dream to Ablabius
14. St. Nicholas Saves the Three Generals
15. Three Generals Come before Constantine
16. Three Generals Thanking St. Nicholas
17. St. Nicholas Destroys Idols
18. St. Nicholas Saves Demetrius from Drowning
19. Death of St. Nicholas

The Cycle of Christ's Public Ministry

20. Christ Healing the Lunatic (Mt. 17, 14–18)
21. Christ Stilling the Tempest (Mt. 8, 23–26; Mk. 4, 36–39; Lk. 8, 22–24)
22. Jews Looking for a Sign from Christ (Mt. 12, 38–45; 16, 1–4; Mk. 8, 11–12; Lk. 11, 16)
23. Mary, Sister of Lazarus, Anointing Christ's Feet at Bethany (Jn. 12, 1–8)
24. Christ Healing Blind Bartimaeus (Mk. 10, 46–52; Lk. 18, 35–45)
25. Christ Teaching in Synagogue at Capernaum (Lk. 4, 33–36; Mk. 1, 23–26)
26. Parable of the Publican and the Pharisee (Lk. 18, 10–14)
27. Christ Walking on the Water (Mt. 14, 22–32; Mk. 6, 45–51; Jn. 6, 16–21)
28a. Parable of the King Who Made a Marriage Feast for His Son (Mt. 22, 1–14)
28b. Parable of the King Who Made a Marriage Feast for His Son
29. Christ Talking to the Centurion at Capernaum (Mt. 8, 5–13; Lk. 7, 2–10)
30. Peter's Witness of Christ ("You are Peter, and upon this rock I will build my church") (Mt. 16, 13–19)
31. Parable of the Rich and Poor Lazarus – A Feast at the Rich Man's House (Lk. 16, 19–31)

32. Parable of the Rich and Poor Lazarus – Death of Poor Lazarus (Lk. 16, 22)
33. Parable of the Rich and Poor Lazarus – Death of the Rich Man (Lk. 16, 22)
34. Parable of the Rich and Poor Lazarus – Rich Man in the Flame (Lk. 16, 23–25)
35. Parable of the Rich and Poor Lazarus – Poor Lazarus in Abraham's Bosom (Lk. 16, 23–31)
36. Christ's Conversation with Nathanael (Jn. 1, 47–51)
37. Philip Calling Nathanael (Jn. 1, 45–46)
38. Parable of the Good Samaritan (Lk. 10, 30–37); Inscr.: "A certain man went down from Jerusalem to Jericho, and fell among thieves..." (Lk. 10, 30)
39. Parable of the Good Samaritan (Lk. 10, 30–37)
    a) "And likewise a Levite... looked on him and passed by on the other side" (Lk. 10, 32)
    b) Inscr.: "And on the morrow when he departed, he took out two pence and gave them to the host" (Lk. 10, 35)

40a. Christ Delivers the Woman Taken in Adultery (Jn. 8, 2–11)
40b. Christ Delivers the Woman Taken in Adultery (Jn. 8, 2–11)

The Sanctuary

41. a) Archangel Michael, text on his labarum: АГІОС, АГІОС, АГІОС
    b) Archangel Gabriel
42. Virgin with Child
43. Archangel
44. Archangel

The Akathistos of the Virgin

45. The seventeenth strophe (IX oikos)
46. The eighteenth strophe (X kontakion)
47. The nineteenth strophe (X oikos)
48. The twentieth strophe (XI kontakion)
49. The twenty–first strophe (XI oikos)
50. The twenty–second strophe (XII kontakion)
51. The twenty–third strophe (XII oikos)
52. The twenty–fourth strophe (XIII kontakion)

Isolated figures

53. St. Gerontius
54. St. Euplus
55. Unknown Martyr
56. St. Eudocimus
57. St. Romanus
58. St. Plato
59. St. Dionysius
60. a) Unknown bishop
    b) St. Dorotheus
61. Altar Table with Amnos
62. St. Metrophanes
63. St. Nicholas
64. St. Theodosius the Abbot
65. St. Sabbas of Jerusalem
66. St. Anthony
67. St. Paul the Theban

68. St. Simeon Nemanja
69. St. Sava of Serbia
70. St. Milutin, King of Serbia
71. a) Stefan Dečanski, King of Serbia
    b) Christ
    c) Dušan, King of Serbia
72. a) Uroš, "Young King"
    b) Jelena, Queen of Serbia
    c) Simeon Siniša (?)
73. Danilo, the second hegoumenos of Dečani
74. St. Eustratius
75. St. Auxentius
76. St. Eugenius
77. St. Mardarius
78. Unknown martyr (St. Orestes, probably)
79. Unknown martyr
80. St. Hyacinthus
81. Unknown martyr
82. Angel
83. Angel
84. Angel
85. Angel
86. Angel
87. Angel
88. Angel
89. Angel

THE CHAPEL OF ST. DEMETRIUS (VII, VIIa)

Genesis cycle

1. Creation of the Heaven and the Earth (Genesis 1, 1)
2. Creation of Light (Genesis 1, 3)
3. Division of the Light from the Darkness (Genesis 1, 4–5)
4. Creation of the Firmament, Called Heaven (Genesis 1, 6–8)
5. Unknown Old Testament figure
6. Unknown Old Testament figure
7. Division of the Land from the Waters and Creation of the Seas (Genesis 1, 9–10)
8. Creation of the Grass and the Herb Yielding Seed (Genesis 1, 11–12)
9. Creation of the Lights in the Firmament of the Heaven (Genesis 1, 14–19)
10. Creation of the Living Creatures in Waters and the Fowl (Genesis 1, 20–23)
11. Unknown Old Testament figure
12. Enosh the Just
13. Creation of Moving Creatures on the Earth (Genesis 1, 24–25)
14. Creation of Adam (Genesis 1, 26–27)
15. Lord God Plants a Garden Eastward in Eden and there He Puts Adam (Genesis 2, 8)
16. Creation of Eve (Genesis 2, 21–22)
17. Abel the Just
18. Seth the Just

19. Lord God Bringing a Woman to Adam (Genesis 2, 22–23)
20. Serpent Trying Eve (Genesis 3, 1–5)
21. Original Sin (Genesis, 3–6)
22. Adam and Eve Hiding Themselves from the Presence of the Lord God (Genesis 3, 7–9)
23. Lord God Cursing Adam and Eve (Genesis 3, 14–19)
24. Expulsion from Paradise (Genesis 3, 23–24)
25. Lamentation of Adam and Eve
26. Conception of Cain (Genesis 4, 1)
27a. Abel, a Keeper of Sheep (Genesis 4, 2)
27b. Cain, a Tiller of the Ground (Genesis 4, 2)
28a. Lord Respecting Abel and His Offering (Genesis 4, 4)
28b. Cain's Offering Rejected (Genesis, 4, 3, 5)
29. Cain Killing Abel (Genesis 4, 8)
30. Lord Talking to Cain ("Where is Abel your brother?") (Genesis 4, 9–15)
31. Lamentation Over the Dead Abel
32. Entombment of Abel
33. Cain Buliding a City, Called Enoch (Genesis 4, 17)
34. Lamech and *Adolescens* Hunting; Lamech Killing Cain
35. Lamech Killing *Adolescens* by Mistake
36. Lamech Returns Home Bringing Adolescens Being Killed
37. Lamech Repents of His Sin
38a. Sons of God and the Daughters of Men (Genesis 6, 1–7)
38b. Noah Receives from God the Order to Build the Ark (Genesis 6, 13–21)
39. Preparation for Building of the Ark
40. Noah Building the Ark (Genesis 6, 14–22)
41. Coating the Ark with Pitch (Genesis 6, 14)
42. Embarkment
43. Flood (?)
44. Noah Sending a Raven (Genesis 8, 6–7)
45. Raven Pecking the Flood Victim's Corpse
46. Disembarkment, after the Dove's Return with an Olive Leaf (Genesis 8, 10–19)
47. Sacrifice of Noah (Genesis 8, 20)
48. Noah Planting the Vineyard (Genesis 9, 20)
49. Noah, Made Drunk on the Wine, Becomes Naked (Genesis 9, 21–23)
50. Noah Cursing Ham (Genesis 9, 25)
51. Noah Blesses Shem and Japeth (Genesis 9, 26–27)
52. Building the Tower of Babel (Genesis 11, 4)

The Sanctuary

53. Virgin
54. Archangel Gabriel
55. Archangel Michael

The Cycle of St. Demetrius

56. St. Demetrius Giving Alms
57. St. Demetrius Prays to God in Prison
58. St. Demetrius Blesses Nestor
59. St. Nestor Killing Lyaeus
60. Slaughter of St. Nestor
61. Martyrdom of St. Demetrius
62. St. Demetrius Defends Thessaloniki from the Kumans

63. Eparchus of Illyricum is Carried to the Temple of St. Demetrius to Be Healed
64. St. Demetrius Killing Bulgarian Tsar Kaloian
65. St. Demetrius Saves Thessaloniki from Famine
66. Illustrius's Vision of the Angels Bringing St. Demetrius the Order to Leave the City
67. St. Demetrius Raises the Fallen Tower of Thessaloniki

Isolated figures

68a. St. Pachomius
68b. Angel
69a. St. Zosimus
69b. St. Mary of Egypt
70. Segment of Heaven
71. Unknown martyr
72. St. Mamas
73. Unknown monk
74. St. Cosmas
75. St. Damian
76. Unknown martyr
77. St. Christopher
78. St. John the Baptist, text on his scroll:Mt. 3, 2
79. St. Hermolaus
80. St. Chariton
81. St. John Calybites
82. St. Euphrosinus
83. St. Athanasius the Athonite
84. St. George
85. St. Demetrius
86. St. Photeine
87. Unknown woman saint
88. Cherubim
89. Cherubim
90. St. Stephen the Archdeacon
91. St. Arsenije of Serbia
92. Christ the Amnos and Two Angels
93. St. Sava of Serbia
94. St. Nicholas
95. St. Panteleimon
96. Bloomed Cross with Cryptogram
97. Bloomed Cross

NARTHEX (VIII, IX, X)

Ecumenical Councils

1. First Ecumenical Council
   a) Emperor Constantine and Four Holy Bishops: Emperor Constantine in the middle; Alexander, Patriarch of Alexandria and Sylvester, Pope of Rome on the left; Metrophanes, Patriarch of Constantinople and Eustathius, Patriarch of Antioch on the right
   b) Ortodox Church Fathers and Heretics

2. Second Ecumenical Council
   a) Emperor Theodosius the Great and Four Holy Bishops: Emperor Theodosius the Great in the middle; Nectarius, Patriarch of Constantinople and Cyril, Patriarch of Jerusalem on the left; Damasus, Pope of Rome and Meletius, Patriarch of Antioch on the right
   b) Ortodox Church Fathers and Heretics
3. Third Ecumenical Council
   a) Emperor Theodosius the Younger and Four Holy Bishops: Emperor Theodosius the Younger in the middle; Cyril of Alexandria and Memnon of Ephesus on the left; Celestine, Pope of Rome and Juvenal, Patriarch of Jerusalem on the right
   b) Ortodox Church Fathers (with an open written scroll) and Heretics
4. Fourth Ecumenical Council
   a) Emperor Marcian and Four Holy Bishops: Emperor Marcian in the middle; Anatolius, Patriarch of Constantinople and Eusebius of Samosate on the left; Methodius, Pope of Rome and Maximus, Patriarch of Antioch on the right
   b) Ortodox Church Fathers and Heretics
5. Fifth Ecumenical Council
   a) Emperor Justinian and Four Holy Bishops: Emperor Justinian in the middle; Eutychius, Patriarch of Constantinople and Timothy, Patriarch of Antioch on the left; Eutychius, Patriarch of Jerusalem and Apollinarius on the right
   b) Ortodox Church Fathers and Heretics
6. Sixth Ecumenical Council
   a) Emperor Constantine Pogonatus and Four Holy Bishops: Emperor Constantine Pogonatus in the middle; two Bishops on the left (inscriptions destroyed); Peter of Alexandria and Epiphanius of Ephesus on the right
   b) Ortodox Church Fathers and Heretics
7. Menologion (the illustrations for the days of the liturgical year; Roman numbers after N° 7 designate the tables with the drawings of figures and scenes)*
8. Christ Pantocrator, holding the open book with the words from the Gospel of St. John 10, 9
9. Prophet David, holding a scroll with the words from the Psalm 67/68, 1
10. Prophet Solomon, holding a scroll with the words from the Proverbs 9, 1
11. King Stefan Dečanski

11a. Cherubim

12. King Dušan

12a. Cherubim

13. Cherubim, handing the scrolls to Dečanski and Dušan
14. Christ Emmanuel
15. Christ, holding the open book with the words from the Gospel of St. John 8, 12
16. Virgin Interceding, holding an open scroll with a versified inscription (a dialogue between Christ and the Virgin)
17. Apostle Peter
18. Apostle Paul
19. Archangel Michael, with an open written scroll
20. Archangel Gabriel, with an open written scroll
21. St. Barlaam, with an open written scroll
22. St. Josaphat, with an open written scroll
23. St. Maximus, with an open written scroll
24. St. Paul of Mt. Lathros
25. St. Ioannicius
26. St. John Climacus
27. St. Theodosius the Cenobiarch (with a rolled scroll)

* The tables are part of the article by S. Kesić-Ristić and D. Vojvodić; cf. infra.

28. Holy Stylites, almost completely destroyed
29. Holy Stylites, almost completely destroyed
30. St. Stephen the Younger, holding an icon of Christ
31. St. Sabas of Jerusalem, with an open written scroll
32. St. Anthony, with an open written scroll
33. St. Euthymius, with an open written scroll
34. The Nemanjić Family Tree – from the bottom to the top, and from the left to the right: St. Sava, son of Stefan Nemanja, the First Archbishop of the Serbian Church; St. Simeon monk, previously the Great Župan Stefan Nemanja; Stefan Prvovenčani, son of Stefan Nemanja, the First Crowned Serbian King; Stefan, son of Vukan, Prince; Vukan, son of Stefan Nemanja, Prince and King of Zeta; St. Sava II, son of Stefan Prvovenčani, the Third Archbishop of the Serbian Church; Stefan Dragutin, son of King Uroš I, the King of Serbia; Vladislav, son of King Dragutin; Stefan Uroš II Milutin, son of King Uroš I, the King of Serbia; Stefan Radoslav, son of Stefan Prvovenčani, the King of Serbia; Stefan Uroš I, son of Stefan Prvovenčani, the King of Serbia; Stefan Vladislav, son of Stefan Prvovenčani, the King of Serbia; Urošic, son of King Dragutin; Carica, daughter of King Milutin; Brnjača, daughter of King Uroš I; Dušman, son of Stefan Dečanski; Todora, daughter of Stefan Dečanski; Jelena, daughter of Stefan Dečanski; Stefan Uroš V, son of Tsar Dušan, the King of Serbia; Stefan Uroš IV Dušan, son of Stefan Dečanski, the First Serbian Tsar; Simeon Siniša, son of Stefan Dečanski; Stefan Uroš III Dečanski, son of King Milutin, the King of Serbia; two angels; Christ Emmanuel

Chapel of St. George

35. St. Basil the Great (the Officiating Church Fathers), holding an open scroll with the words of the Prayer recited during the Cherubicon, according to the liturgy of St. Basil the Great
36. St. John Chrysostom (the same composition), holding an open scroll with the words of the Prayer of the Catechumens, according to the liturgy of St. John Chrysostom
37. Christ the Lamb (the same composition)
38. Cherubim, holding ripidia bearing the words of Triumphant Song: Saint, Saint, Saint
39. St. Stephen the First Martyr, as a deacon
40. Enthroned Christ (a detail of the Donor Portrait)
41. St. George, as a Patron of the Donor
42. Đorđe Ostouša Pećpal, the Donor of the Chapel of St. George
43. St. Ephrem, holding an open written scroll, damaged

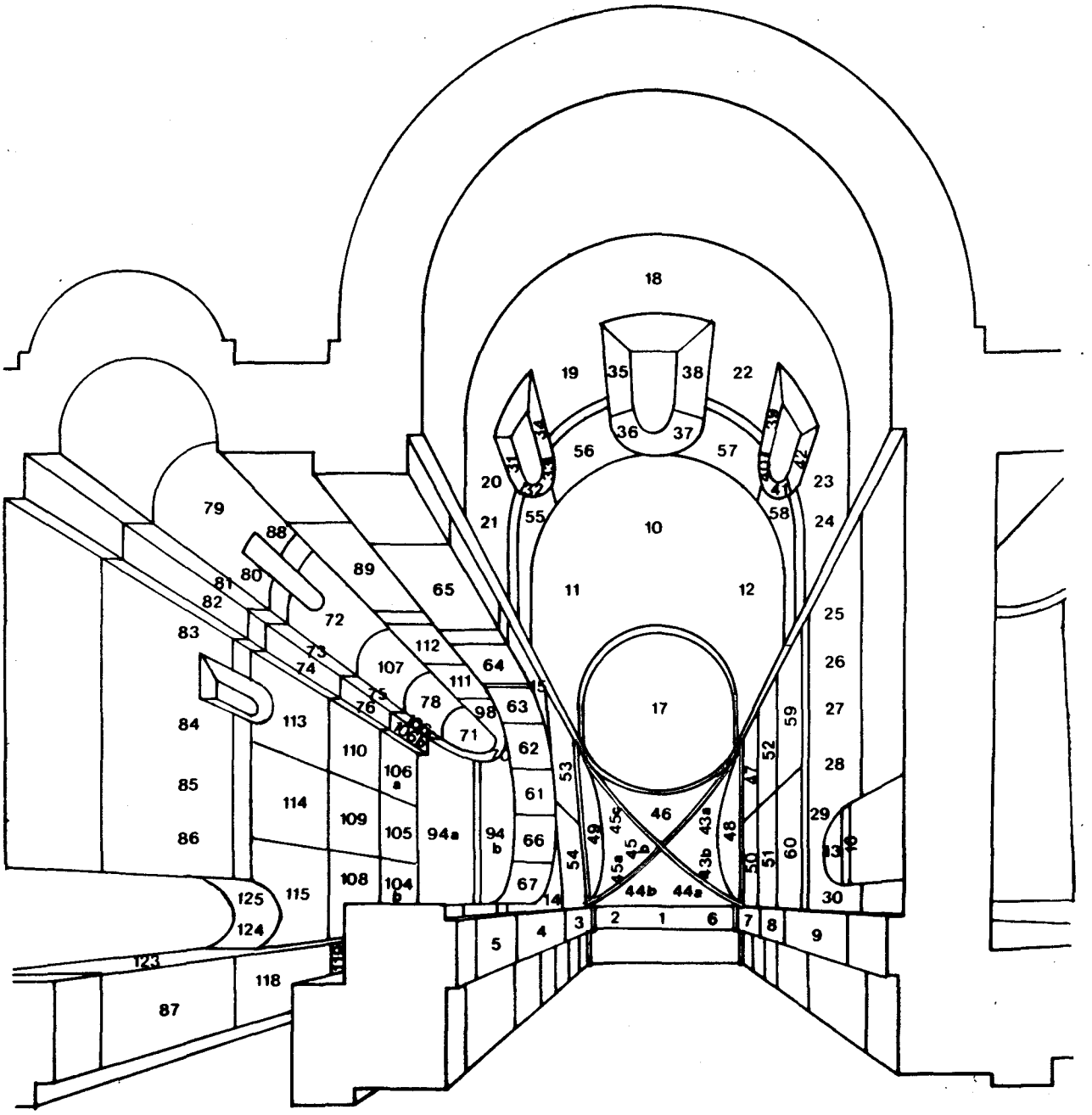
The Cycle of St. George

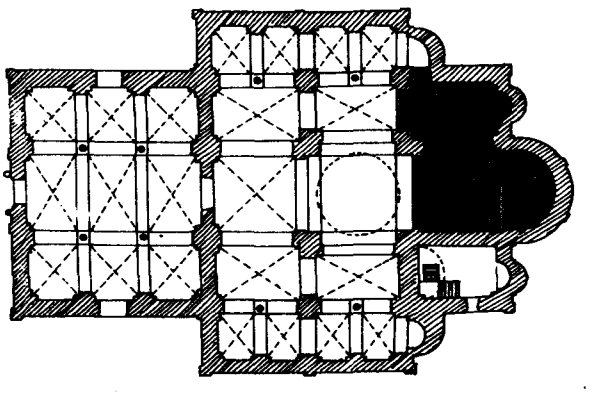
44. St. George Speaking to Diocletian
45. St. George in the Cauldron
46. St. George Taken into Prison
47. Beating of St. George
48. St. George on the Wheel
49. St. George Wearing Heated Boots
50. St. George Thrown into the Lime Pit
51. Scraping of St. George
52. Flagellation of St. George
53. St. George Burned with Torches
54a. St. George Raising the Dead to Life
54b. St. George Raising the Dead to Life
55a. St. George Restoring the Ox of Glycerius to Life
55b. St. George Restoring the Ox of Glycerius to Life
56. St. George Destroying Idols by His Prayer

56a. Three Witnesses, a detail of N° 56
57. St. George Rescues the Princess
57a. Witnesses, a detail of N° 57
58. Sentencing of St. George
58a. Two Witnesses, a detail of N° 58
59. The Beheading of St. George

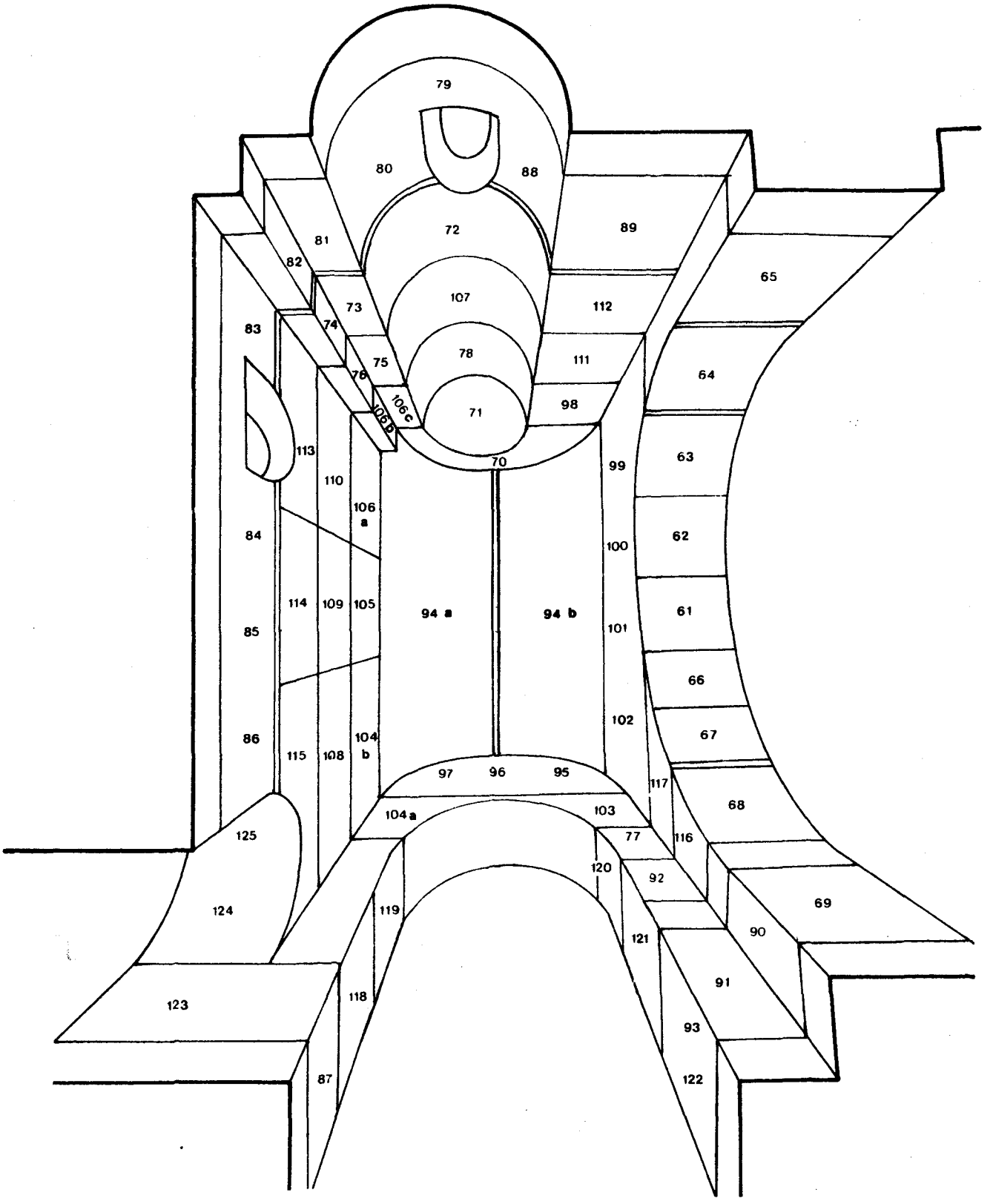
Isolated figures

60. Unknown stylites
61. Unknown stylites
62. Unknown monk
63. Jelena, the Tsarina of Serbia
64. Dušan, the Tsar of Serbia
65. Uroš, the King of Serbia
66. Archbishop Joanikije
67. St. Sava of Serbia
68. Arsenije, the first hegoumenos of Dečani
69. Unknown martyr, a bust
70. Unknown martyr, a bust
71. Bloomed Cross with Cryptogram
72. Bloomed Cross with Cryptogram
73. Bloomed Cross with Cryptogram
74. Bloomed Cross with Cryptogram
75. Bloomed Cross with Cryptogram
76. Bloomed Cross with Cryptogram
77. Founder's Inscription (1346/47)
78. Founder's Inscription (1883)

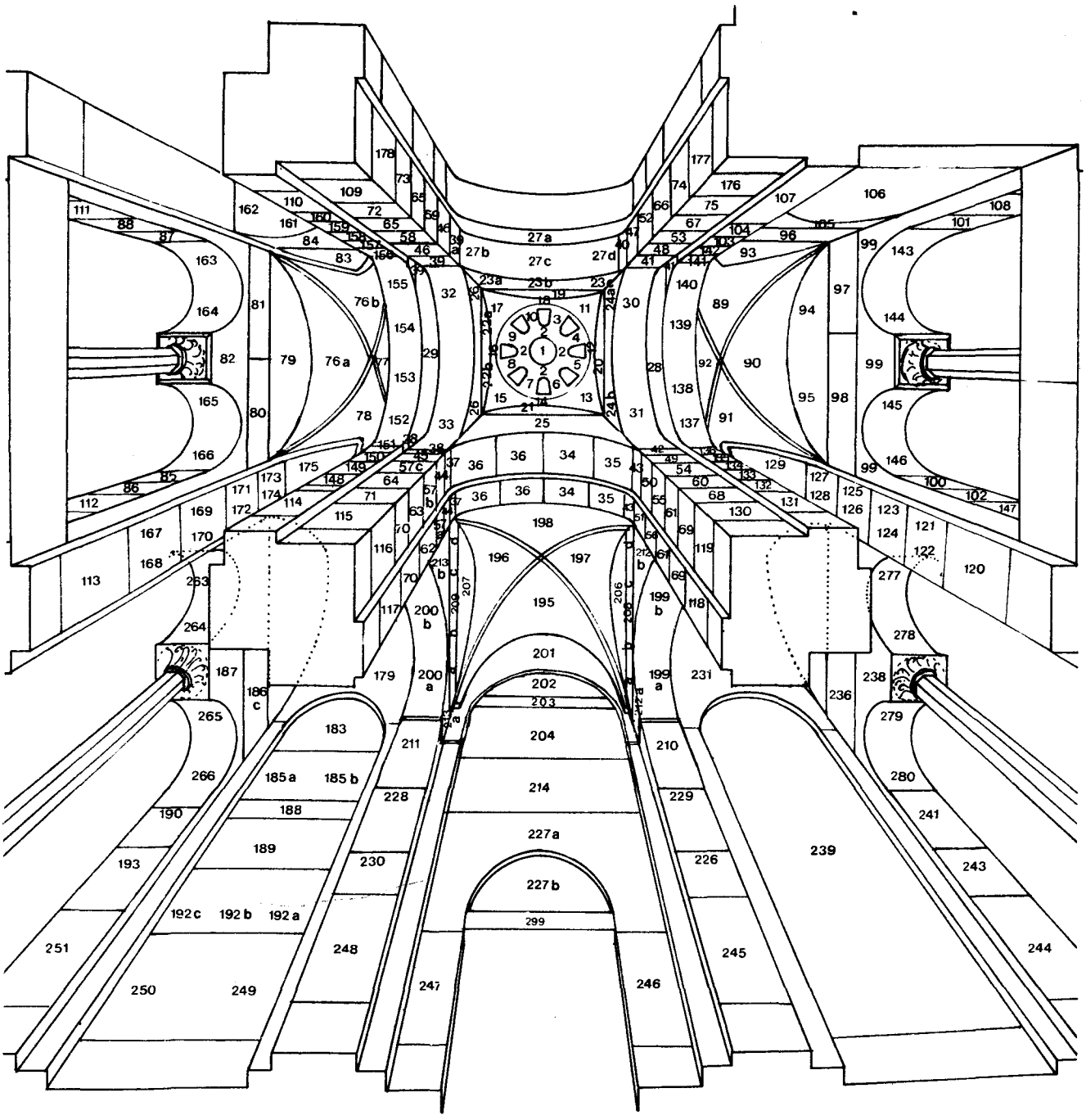


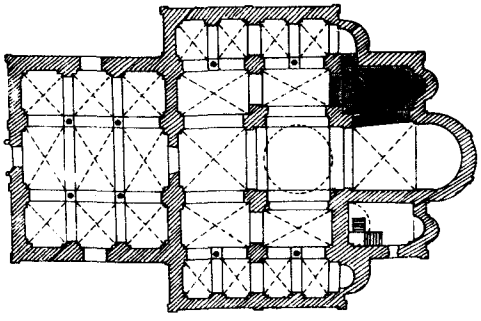


Црт. I. Распоред фресака у олтарском простору
Sch. I. Disposition of the frescoes in the bema

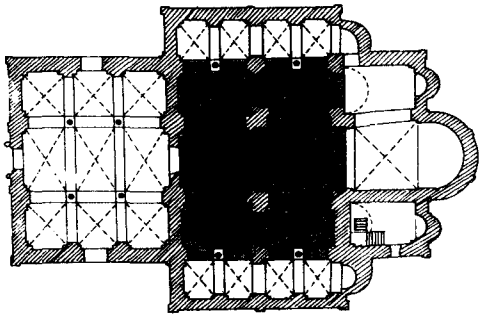


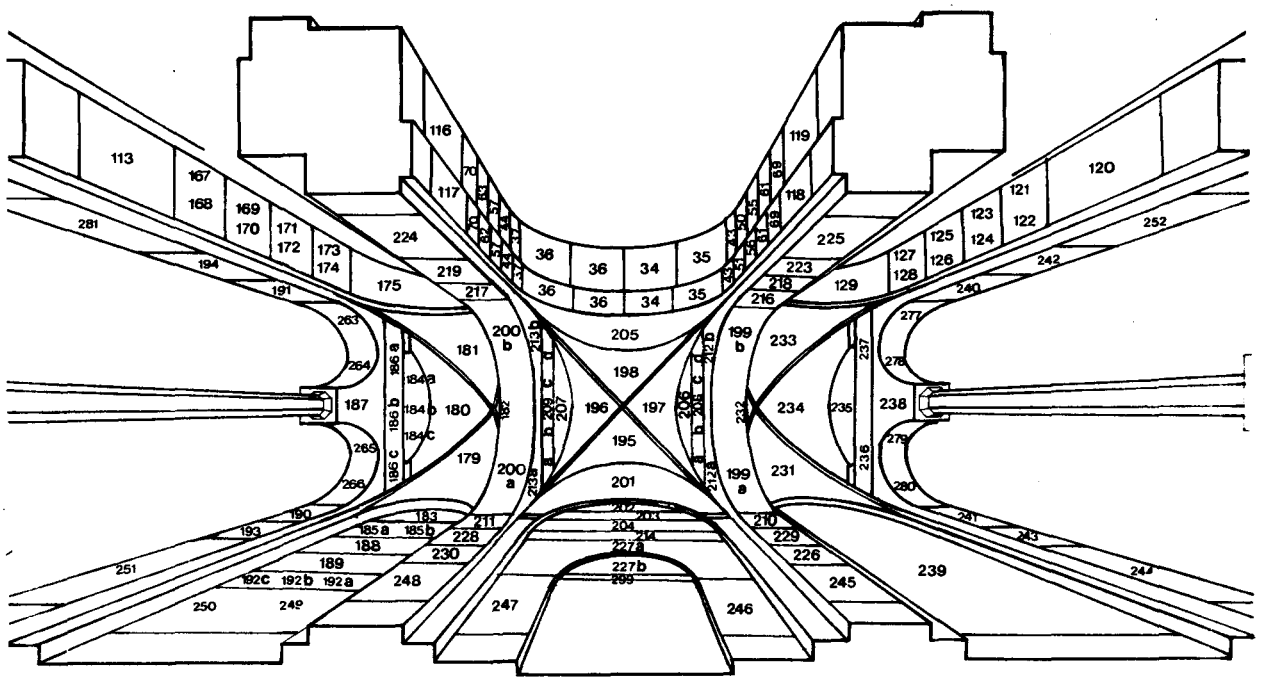
Црт. Ia. Распоред фресака у протезису — **Sch. Ia. Disposition of frescoes in the prothesis**



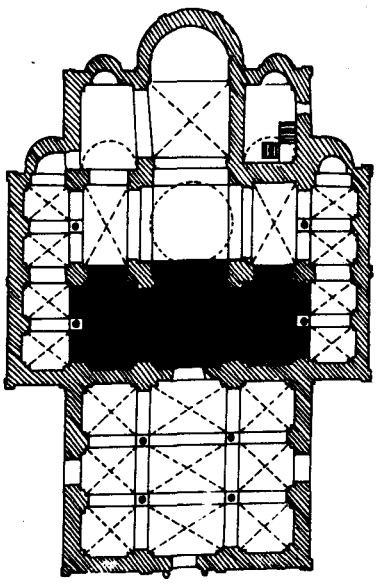


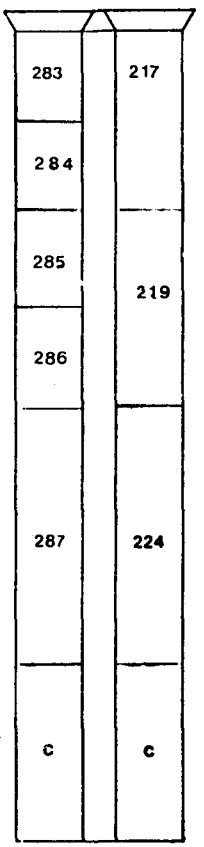
Црт. II. Распоред фресака у поткуполном простору — Sch. II. Disposition of the frescoes in the area under the dome

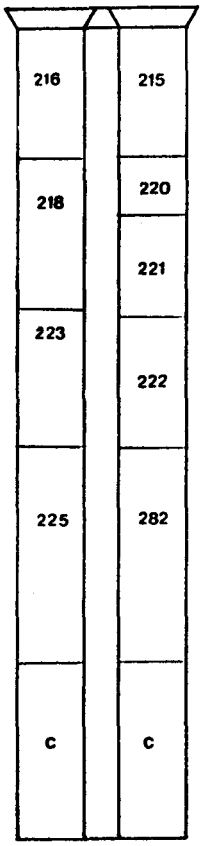




Црт. IV. Распоред фресака у западним травејима наоса
Sch. IV. Disposition of the frescoes in the west bays of naos

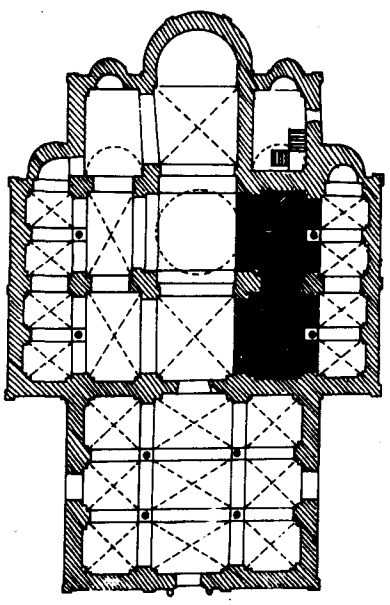


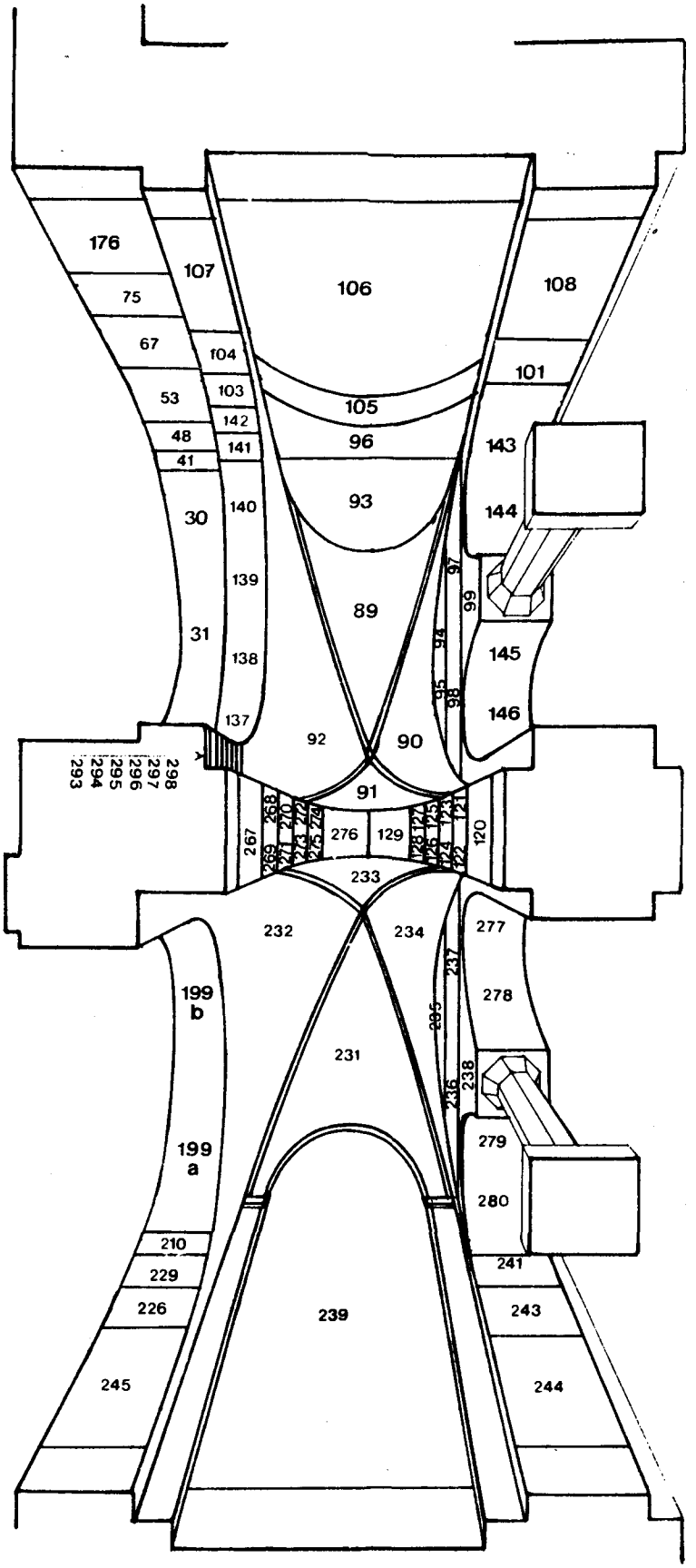




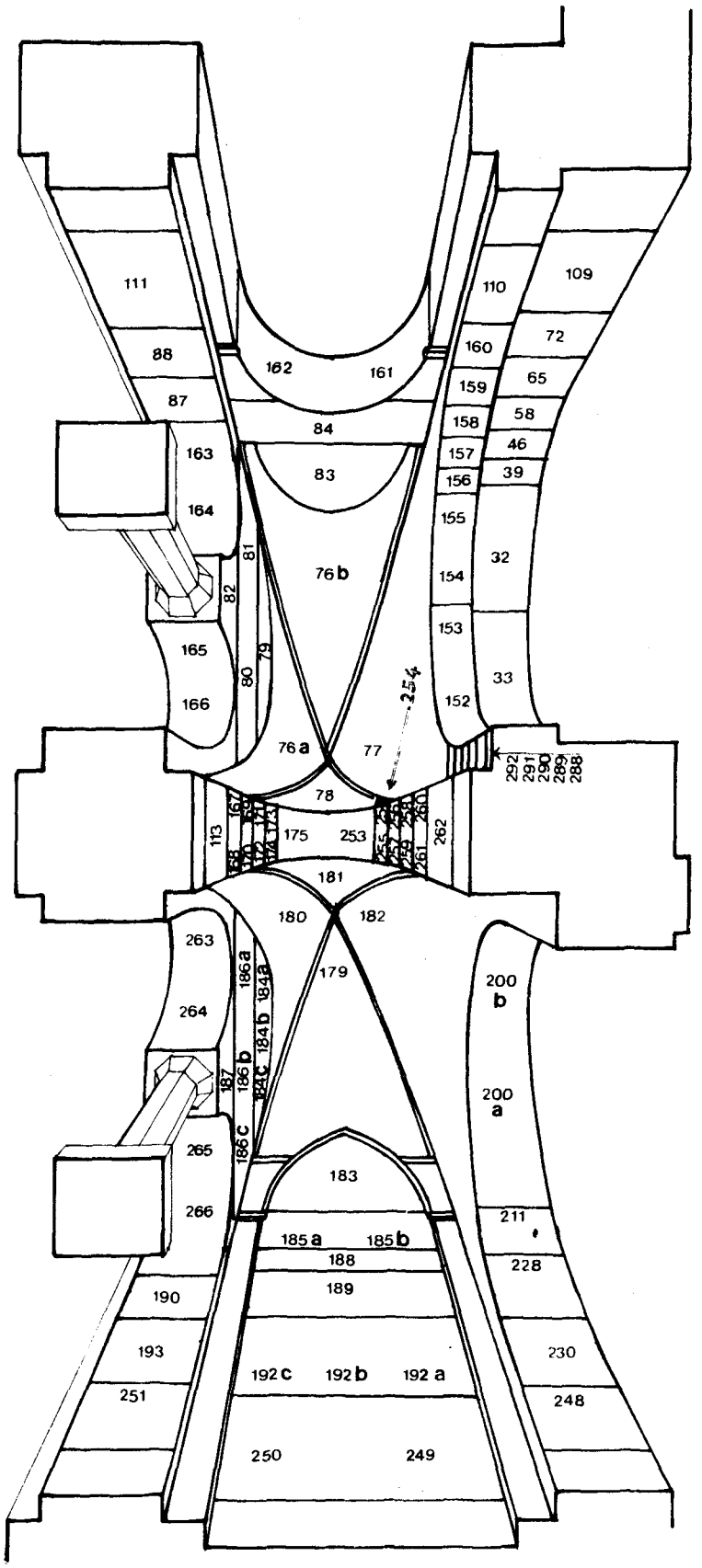
Црт. IVa. Распоред фресака на западним странама северозападног и југозападног ступца у наосу —
Sch. IVa. Disposition of the frescoes on the west sides of the north-west and the southwest pier in naos

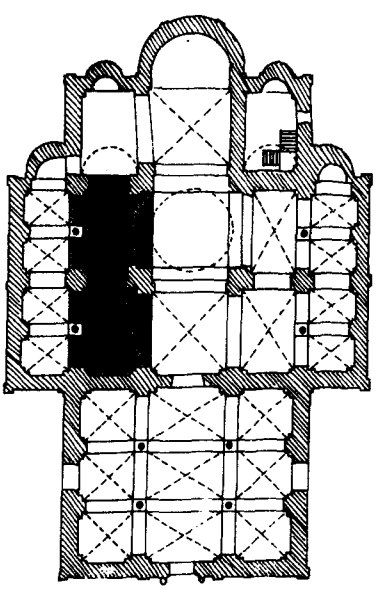
Црт. III. Распоред фресака у јужним травејима наоса — Sch. III. Disposition of frescoes in the south bays of naos



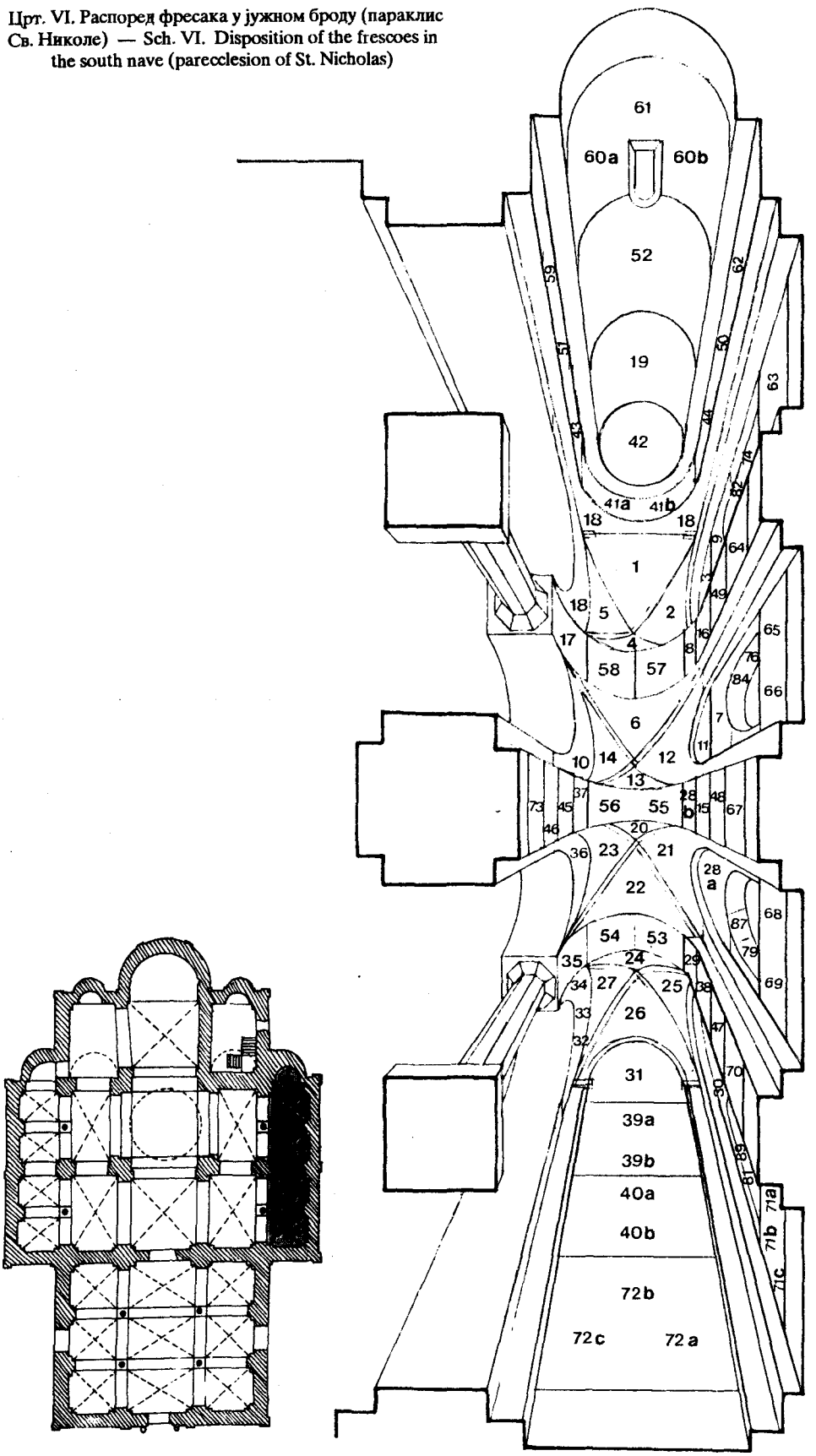


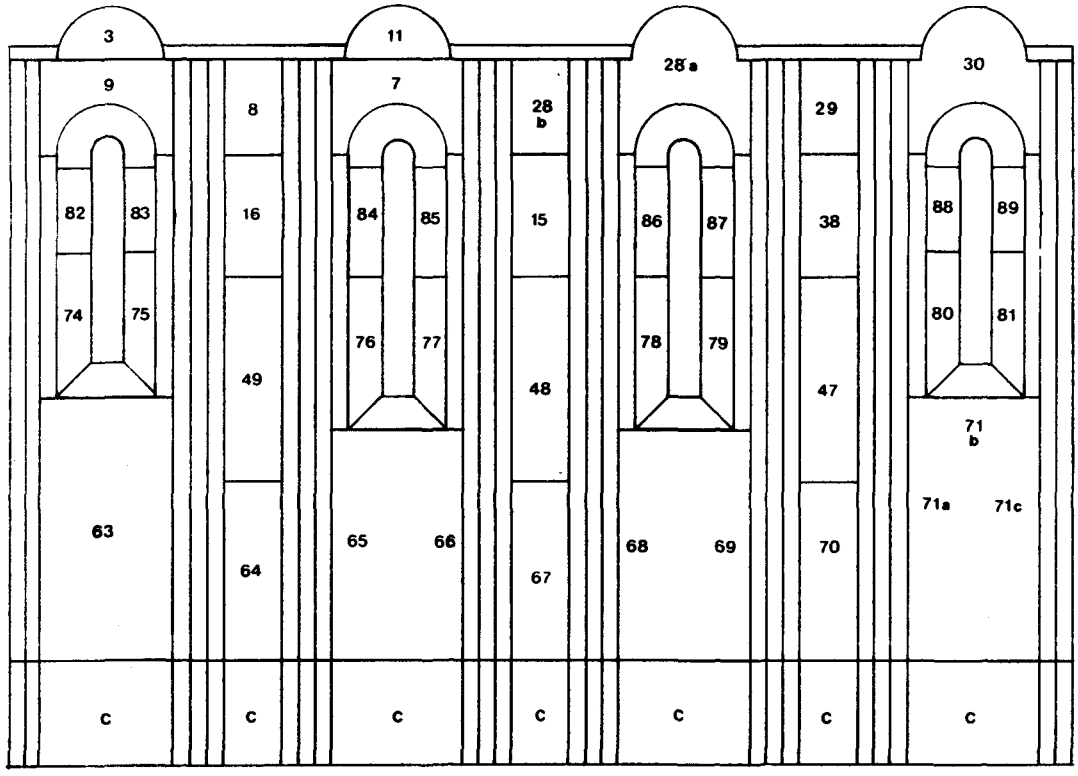
Црт. V. Распоред фресака у северним травејима наоса — Sch. V. Disposition of the frescoes in the north bays of naos



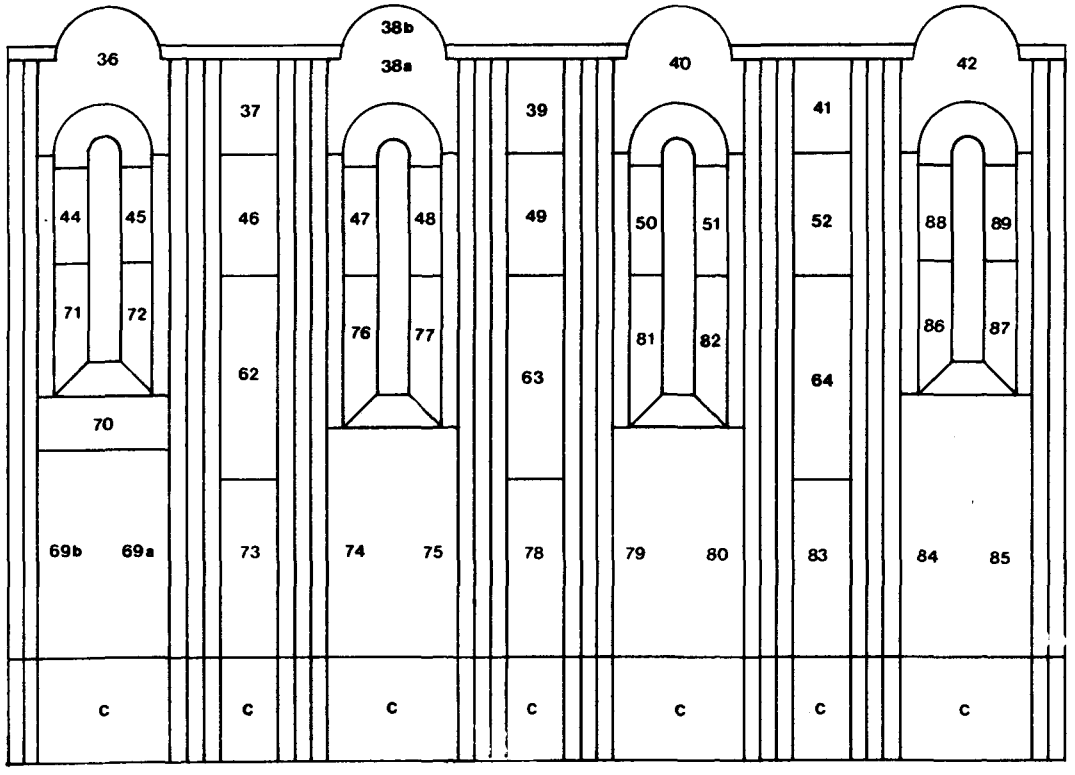


Црт. VI. Распоред фресака у јужном броду (параклис Св. Николе) — Sch. VI. Disposition of the frescoes in the south nave (parecclesion of St. Nicholas)



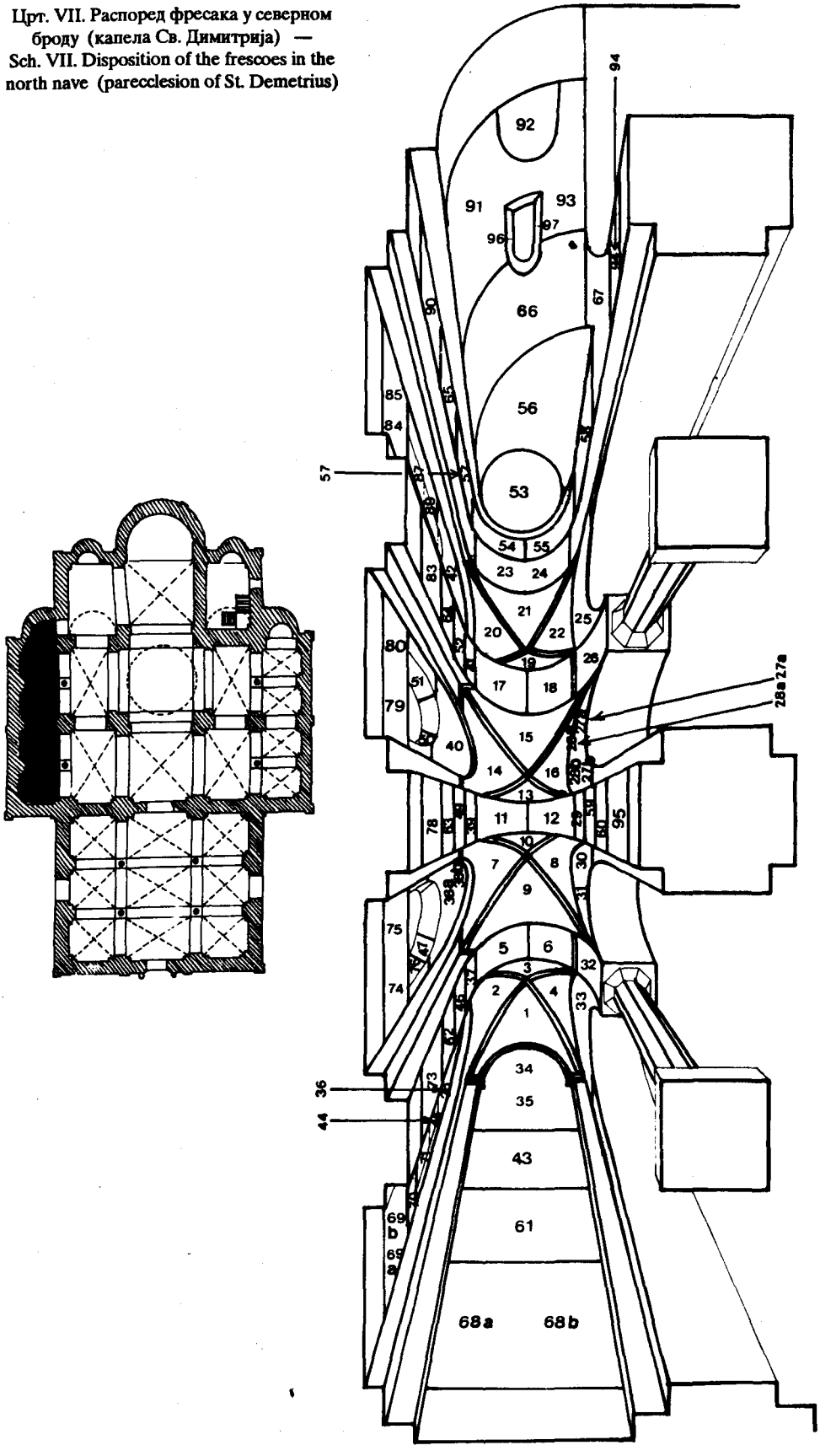


Црт. VIa. Распоред фресака на јужном зиду јужног брода — Sch. VIa. Disposition of the frescoes on the south wall of the south nave

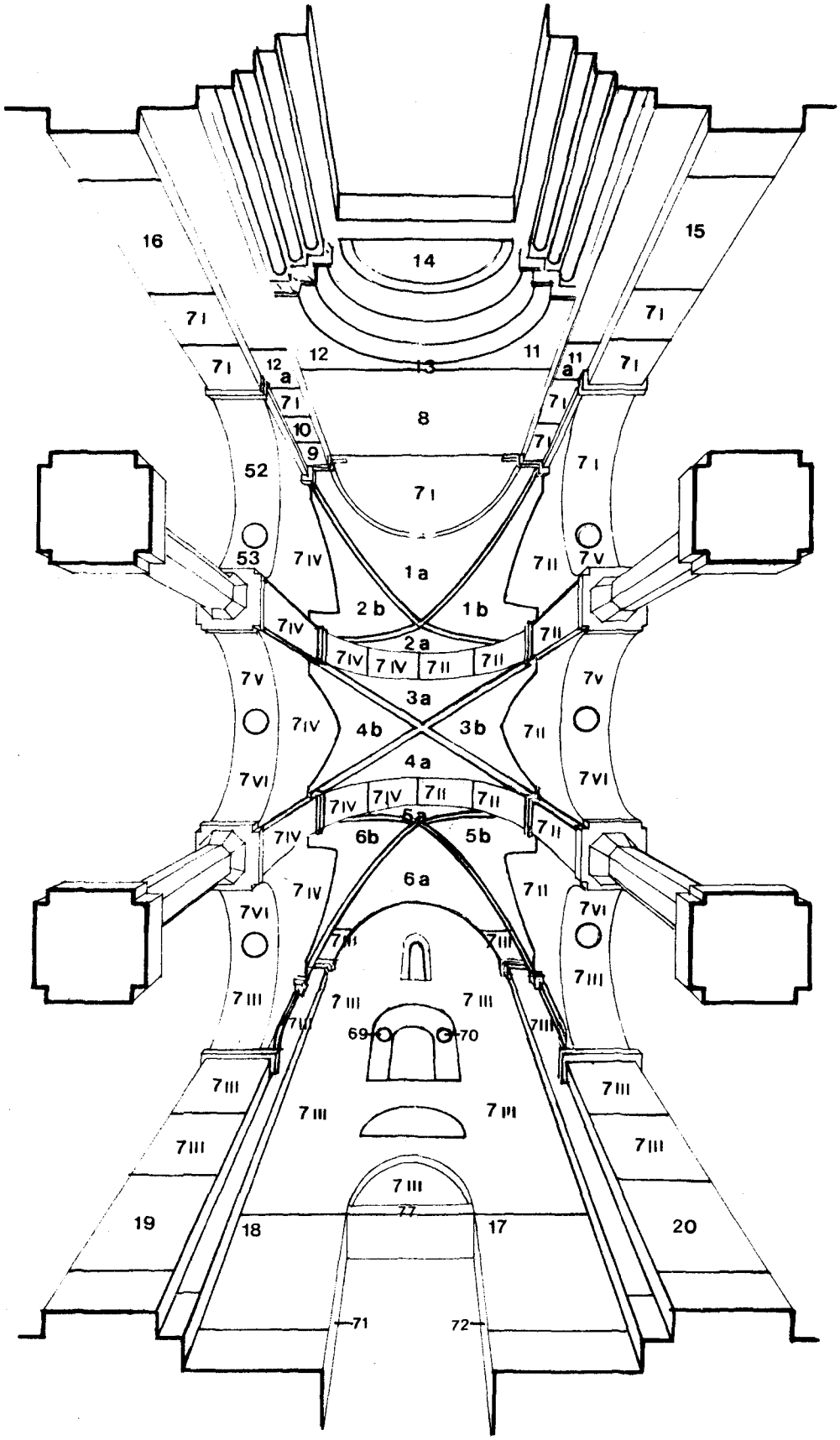


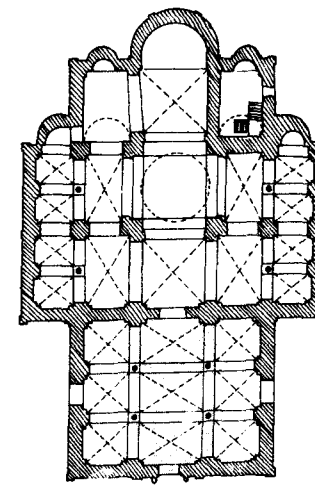
Црт. VIIa. Распоред фресака на северном зиду северног брода — Sch. VIIa. Disposition of the frescoes on the north wall of the north nave

Црт. VII. Распоред фресака у северном броду (капела Св. Димитрија) —
Sch. VII. Disposition of the frescoes in the north nave (parecclesion of St. Demetrius)

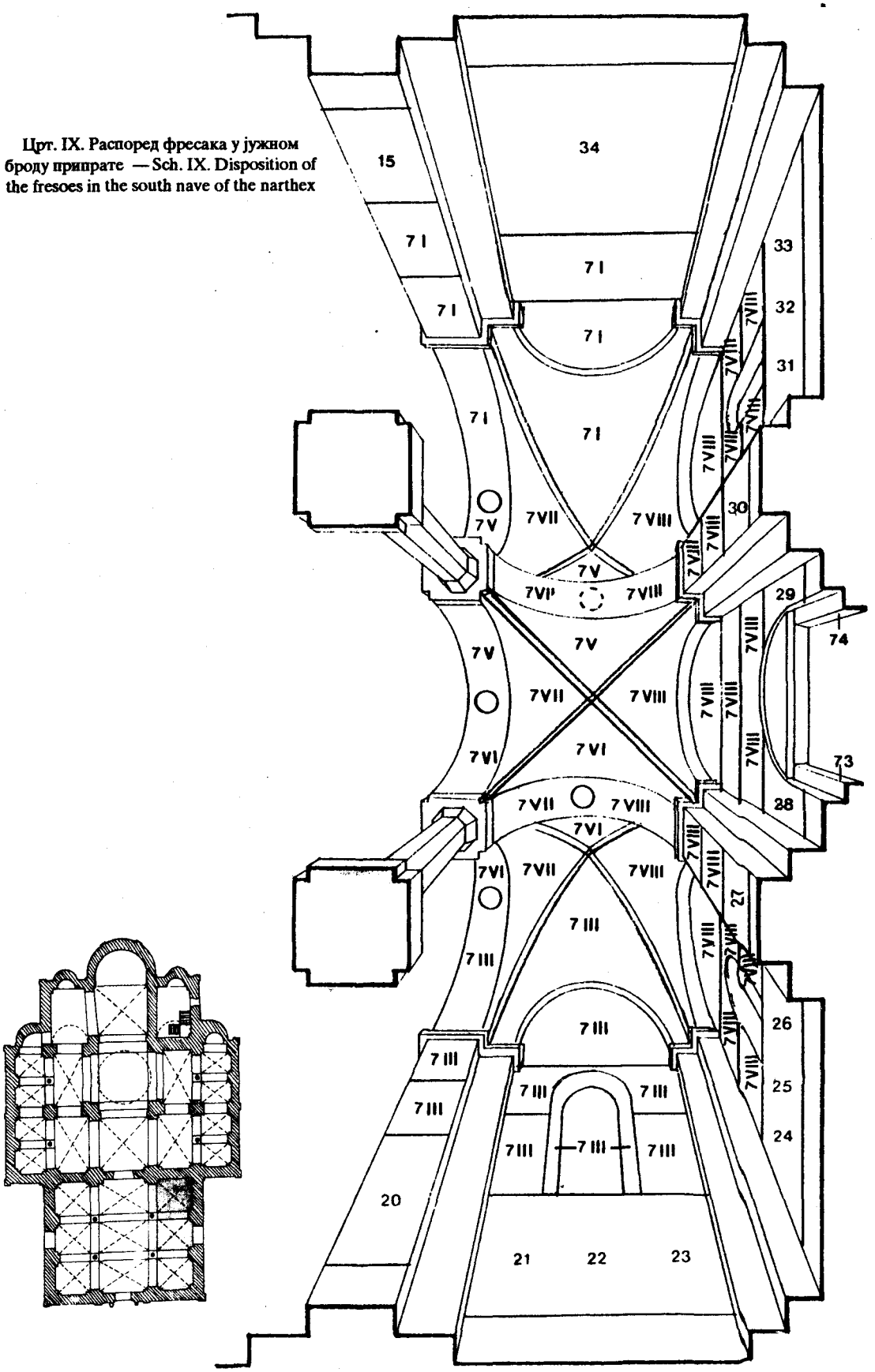


Црт. VIII. Распоред фресака у средишњем броду припрате — Sch. VIII. Disposition of the frescoes in the central nave of the narthex

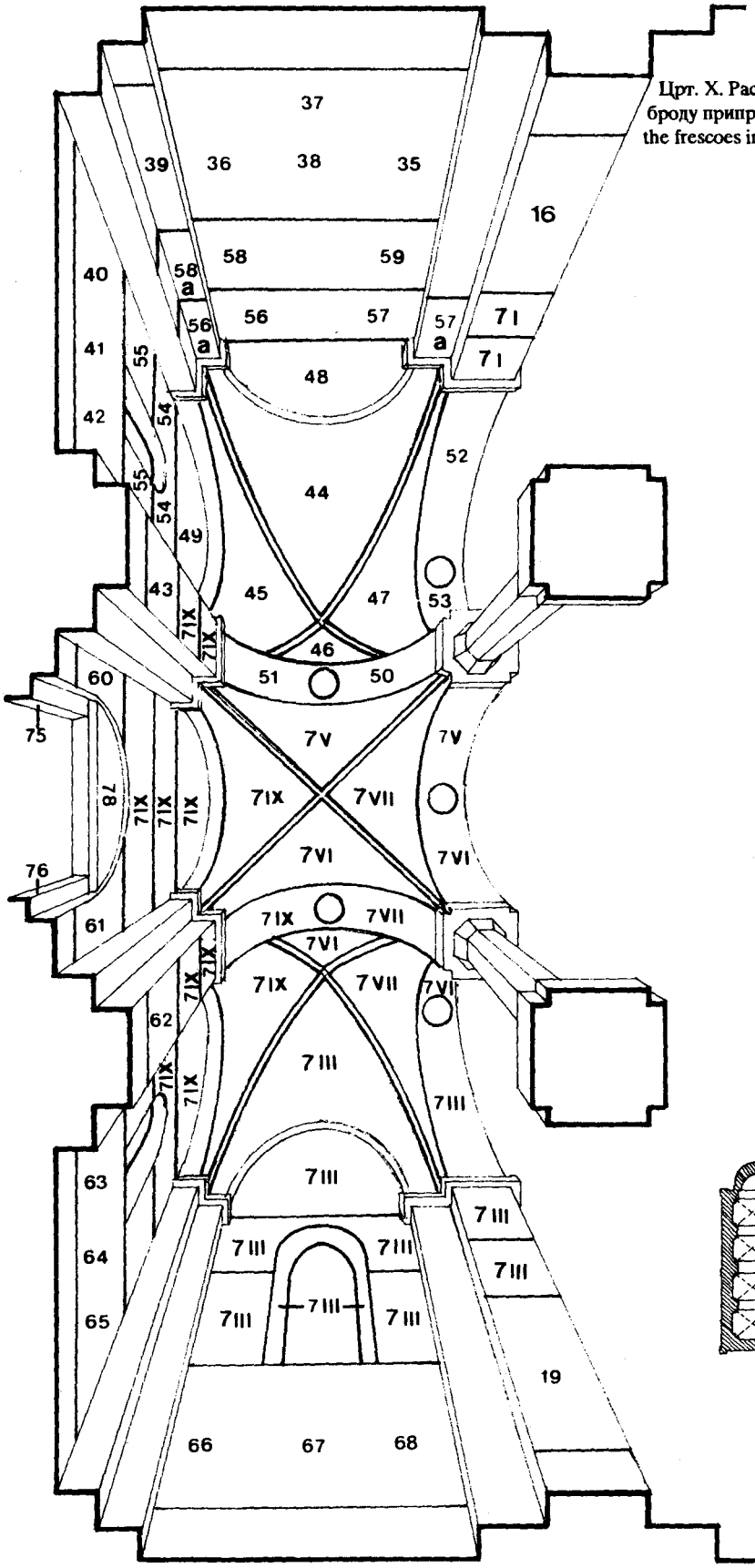




Црт. IX. Распоред фресака у јужном броду припрате — Sch. IX. Disposition of the fresoes in the south nave of the narthex



Црт. X. Распоред фресака у северном броду припрате — Sch. X. Disposition of the frescoes in the north wall of the narthex



III
ИКОНОГРАФСКИ ПРОГРАМ
Основни описи и објашњења

ПРОГРАМ ЖИВОПИСА У ОЛТАРСКОМ ПРОСТОРУ

БОЈАНА В. ПОПОВИЋ

Изузетној побожности краља Стефана Дечанског и амбицији његовог сина Душана, потоњег цара ⟨всѣхъ сръбс⟩к⟨иихъ ѕемль⟩ и ⟨грчкиихъ и поморьс⟩киихъ,[1] само је храм поцут Дечана био примерен. Никада до тада на српској земљи није била подигнута тако велика задужбина у чијој унутрашњости је било довољно простора да се живописе читава хришћанска историја – од стварања света до Страшног суда, од Службе архијереја до Небеске литургије, од живота првих страдалника за Христову веру до портрета ктитора, њихових предака и потомака.[2]

Свака реч и покрет свештенослужитеља на литургији имају дубљи смисао, као што и сваки предмет који се тада користи има, поред своје практичне намене, и симболично значење. Избор фресака у олтару, такође, није случајан, већ дубоко промишљен и, почев од X–XI века, у складу са симболиком самог простора и службе која се у њему обавља.[3] Он је намењен за визуелно тумачење основних догми, недокучивих људском разуму: догме инкарнације, жртве и васкрсења Христовог. У дечанском олтару нису представљене само те три основне теме. Захваљујући расположивом простору, али и жељи да се сликом изразе сложене теолошке мисли, присутној у Србији од времена краља Милутина, остварена је намера да се од старозаветних наговештаја, преко оваплоћења Христовог, његових подука, чуда, жртве и изласка из гроба, до његове вечите првосвештеничке службе коју је предао апостолима, а они својим наследницима епископима, прикаже сума хришћанске теологије и улога Цркве у посредовању између човека и Бога.

ОЛТАРСКА АПСИДА И ПОТРБУШЈЕ ТРИЈУМФАЛНОГ ЛУКА

Све представе изведене у олтарској апсиди дечанске цркве могу се сврстати у пет целина: појединачне фигуре Богородице, арханђела и пророка, литургијске сцене, Христова посмртна јављања, слике из циклуса Христове делатности на земљи и његових чуда.

Богородица, арханђели, пророци, симболична представа орла који у кљуну носи змију

Монументална фигура Богородице Оранте (црт. I, 10), симбол оваплоћења Христовог, али и слика Цркве која се моли за спас људског рода,[4] приказана је у највишој зони апсиде, а не у конхи како је било уобичајено у програмима већине српских и византијских

1 О натпису уз лик цара Душана са северног зида дечанске припрате, cf. Суботић, *Прилог хронологији*, 128–129.

2 Једино ђаконикон и скривница изнад њега никада нису били живописани.

3 G. Babić, *Les programmes absidaux en Géorgie et dans les Balkans entre le XIe et le XIIIe siècle*, Atti del terzo simposio internacionale sull arte georgiana, I, Galatina Congedo editore, 1986, 119.

4 Кондаков, *Иконография Богоматери*, 60, 83.

црквa. Њу окружују, фронтално насликани, арханђели Михаило (црт. I, 11) и Гаврило (црт. I, 12). Обучени су у царске пурпурне одоре и стоје, као и Мајка божија, на црвеним јастуцима. У десној руци су им лабаруми на којима је исписана инвокација Трисагиона: АГІОС, АГІОС, АГІОС, којом анђели прослављају Христа, а тиме и ону кроз коју се оваплотио.[5] Арханђели у левој руци држе провидне, сребрне дискове.[6]

У програму дечанског олтара Богородици је дат изузетан значај. Она је приказана и на фреско–икони (црт. I, 13) изведеној у лунети над улазом у ђаконикон (сл. 1а). Таквом програмском решењу се тешко може наћи паралела у олтарима српских и византијских цркава. На фреско–икони је насликана полуфигура Марије коју грли мали Христос, приспајајући свој образ уз њен. Богородица и Христос су обележени уобичајеним грчким скраћеницама, док је поетски епитет уз Богородицу – Милостива – исписан српским писменима.[7]

У темену тријумфалног лука је медаљон са попрсјем арханђела Михаила (црт. I, 1), обученог у хитон и химатион, са палицом и сфером у рукама. Окружују га стојеће фигуре старозаветних праведника и пророка који су предсказали долазак Месије, улогу Девице у његовом оваплоћењу и његову свештеничку службу.[8] Они се не везују само за програм живописа у олтару, већ и за пророке и сцену Благовести приказане у поткуполном простору храма.

Пророци Арон (црт. I, 2), Мојсије (црт. I, 6), Захарија, отац Јована Претече (црт. I, 3) и Самуил (црт. I, 7) насликани су у одећи старозаветних првосвештеника: раскошно украшене тунике подвезане су им у струку, а на плаштевима су извезени мотиви који подсећају на слова.[9] Арон и Мојсије имају круне на глави, а Захарија и Самуило тефиле.[10] Само је Мојсије приказан као млади, голобради човек, док остали имају племените старачке физиономије. Пророци у рукама држе своје атрибуте, који су истовремено и симболи Богородице.[11] Тако је Арон насликан са расцветалом палицом, Захарија са висећом кадионицом и кивотом, Мојсије са седмокраким свећњаком, упаљених свећа, који је стављен у златну стамну са медаљоном у коме је Богородица Оранта, а Самуило са рогом помазања.

У другој зони тријумфалног лука приказани су цар Давид (црт. I, 4) и његов младолики син, премудри Соломон (црт. I, 8). Ови Христови преци су у царском костиму и са круном на глави. Они држе свитке са текстовима који најављују Богородицу и њену улогу у икономији спасења.[12] На Давидовом ротулусу исписан је 10. стих из 45. псалма: Слиши| д(ь)ци

5 Трисагион је за Максима Исповедника симбол јединства човека и анђела у прослављању Бога, а тиме и Богоматере. Никола из Андиде додаје да се њиме уједињују Стари и Нови завет, cf. R. Bornert, *Les commentaires byzantins de la Divine liturgie du VIIe au XVe siècle*, Paris 1966, 122.

6 Петковић, *Дечани*, 28, каже да су ту приказани "медаљони са словом Х". Данас се монограми више не виде. Међутим, предмети које арханђели држе више личе на диск какав има арханђел Гаврило у Леснову, cf. E. C. Schwartz, *The Whirling Disc. A Possible Connection Between Medieval Balkan Fescoes and Byzantine Icons*, Зограф 8 (1977), 24–25, fig. 5. О симболици диска, cf. С.Радојчић, *Милешева*, Београд 1963, 16, н. 12; Id., *Темнићки натпис, Узори и дела старих српских уметника*, Београд 1975, 11

7 М. Татић–Ђурић је изнела мишљење да се епитет Милостива, преузет из византијског песништва, може везати и за циклус Христовог страдања као и Богородичино посредништво, cf. M. Tatić–Đurić, *Eléousa. A la recherche du type iconographique*, JÖB 25 (1976), 261, 264. Управо тим алузијама се ова фреско–икона везује за програм олтара. Наиме, симболично жртвовање Христово обавља се на свакој литургији, исказано ликовним језиком кроз сцене Причешће апостола и Служба архијереја, а једно од значења Богородице Оранте је управо посредништво између људи и Бога.

8 Тиме што су били првосвештеници, или најављујући долазак вечитог првосвештеника, они су префигурације Христа архијереја, управо тако приказаног у сцени Причешћа апостола, cf. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, I, 201.

9 О мотиву *panni litterati* на одећи пророка, cf. Л. Павловић, *Иконографска епиграфика код пророка*, ЗЛУМС 20 (1984), 3–45; Г. В. Попов, *Шрифтовой декор росписи Михаилоархангельского собора в Старице 1406–1407*, ДИ (1980), 274–296.

10 О тефили, cf. E. Revel–Neher, *L'Arche d'alliance*, 171.

11 Почевши од VI века у византијској химнографији, а то се пренело и у литургијско прослављање Богоматере, ствари које су се чувале у старозаветној Скинији постају главни Богородичини симболи, *Ibidem*, 60–61.

12 Ти стихови се јављају у службама на празнике Рођења, Ваведења, Благовести и Успења Богородице, cf. Поповић, *Фигуре пророка у куполи Богородице Одигитрије у Пећи*, 448.

и |вїижде | и прикло|ни ѫхо | твое, а на Соломоновом је 1. стих 9. главе из Прича Соломонових: Прѣ|мѫд|рость | създа | себѣ | храмь.

Седобради Ноје (црт. I, 5) и Лот (црт. I, 9), обучени у хитоне и химатионе, насликани су у првим зонама потрбушја тријумфалног лука. Ноје обема рукама држи барку спасења, пралик Богородице, а Лот, од свих српских задужбина једино приказан у Дечанима, стоји на пламичцима ватре са упаљеном бакљом у руци.[13] Њихово присуство доводи се у везу и са сценама Христовог васкресења, приказаним у своду олтара.[14]

Пророци Језекиљ (црт. I, 14) и Исаија (црт. I, 15) на зиду су изнад лучног пролаза који води у протезис.[15] Приказани су у хитонима и химатионима и са исписаним свицима, чији текстови најављују долазак Месије. Они их пружају ка Богородици Оранти. На Језекиљевом свитку је исписан текст из његовог пророштва (Језекиљ, XXXVI, 24): Тако гл(аголе)ть Г(оспод)ь пои|мѫ ви wть ꙗзыкь | изъвєрѫ ви wть ꙁ(є)мле, а Исаијин текст је најближи стиховима из Књиге пророка Захарије (IX, 9): Радоу|и се дъ|ци Си|онова | проповѣдаи.

На архитраву улаза у ђаконикон налази се, изведена у гризају, представа орла који у кљуну држи змију (црт. I, 16). Ова слика је јединствена у програмима олтара српских цркава.[16] Она, такође, представља алузију на Богородичину улогу у икономији спасења. Наиме, византијској теолошкој мисли било је блиско схватање Марије као Евине искупитељке, јер је она родивши Христа победила ђавола – змију.[17]

Литургијске сцене

Сцена Причешћа апостола (црт. I, 17) насликана је у најсвечанијем месту у олтару – у конхи апсиде. То је јединствен случај у српској уметности, јер се на том месту обично приказивала Богородица. Не само по месту где је представљена, већ и по низу иконографских детаља композиција нуди нове нијансе у тумачењу ове евхаристичке теме.[18]

Средишњи део слике заузима часна трпеза покривена пурпурном тканином по којој су извезене коласте аздије са двоглавим орловима, а бордуре, као и нашивци у виду крста, украшене су бисерима и драгим камењем. Златна патена, окићена драгуљима, на северној је страни трпезе; у њој је дванаест комадића хлеба. На средини светог престола је свећњак са упаљеном свећом. Изнад њега је раскошни балдахин, а око њега су мермерне парапетне плоче, које формирају олтарски простор. Насликане су и, широм отворене, царске двери. Олтар чувају два леполика херувима. Христос, два пута приказан, насликан је како стоји иза часне трпезе, на мраморном степенику, и причешћује хлебом и вином. Он је приказан у одећи

13 Појава Лота, праведника који је био поштеђен од ватре којом је Господ казнио блудну Содому, може се, такође, довести у симболичну везу са Богородицом. Наиме, она се у литургијском песништву назива свећом неугасивом, јер је у себи носила сина Божјег, који је, као и огањ у Содоми и Гомори, затро грех. Она се тако назива, на пример, у Октоиху, глас 4, који се пева на вечерњу у петак, cf. Милановић, *"Пророци су те наговестили" у Пећи*, 411.

14 О Нојевој барци и праведном Лоту као префигурацијама Христовог васкрсења, cf. J. Daniélou, *The Bible and the Liturgy*, Notre Dame, Indiana, 1956, 79–83.

15 Њихова појава на том месту је јединствена у старој српској уметности; они се најчешће сликају у тамбуру куполе, cf. Поповић, *Фигуре пророка у куполи Богородице Одигитрије у Пећи*, 450, 451.

16 О симболици овог мотива – Христовој победи над злом, cf. С. Радојчић, *Сујеверице ученик. Фрагмент из историје српског сликарства раног XIV века*, Текстови и фреске, Нови Сад 1965, 33–34.

17 О Марији као антитези Еве, cf. C. Cecchelli, *Mater Christi*, I, Roma 1946, 7–10; М. Татић–Ђурић, *Марија – Ева, прилог иконографији једног ретког типа Оранте*, ЗЛУМС 7 (1971), 209–215.

18 Представа Христа у архијерејској одори, присуство херувима, упаљене свеће и патене са хлебом на часној трпези подсећају Б. Тодића на опис шатора сведочанства у 2. књизи Мојсијевој (XL, 23–25) и посланици апостола Павла Јеврејима (IX, 1–28). У овој сцени он види алузију на јединство небеске и земаљске (старозаветне) Скиније, остварено кроз Христову инкарнацију, cf. B. Todić, *Tradition et innovations*, 260–261. Истицање старозаветних наговештаја новозаветне историје прожима читав олтарски програм Дечана. Међутим, поред те алузије на Стари завет, ова сцена од свог појављивања у олтарима византијских цркава има недвосмислену евхаристичку симболику. Наиме, она показује да се, између осталог, кроз евхаристију сваки човек уједињује с Богом. О причешћу као средству сједињавања с Богом инсистира још Максим Исповедник у својим коментарима, најстаријим сачуваним, византијске литургије, cf. Bornert, *op. cit.*, 118. Примајући тело и крв Христову, у виду освећеног хлеба и вина, верници се уводе у тајне Христове жртве на крсту, васкрсења и искупљења, *cf. Ibidem*, 147.

патријарха XIV века – у белом сакосу са плавим крстовима који су уписани у медаљоне оперважене златом и бисерима.[19]

На северној страни композиције Христос причешћује хлебом (Матеј, XXVI, 26) Петра иза кога скрушено прилазе осталих једанаест апостола. Неки од њих су укрстили на карактеристичан начин шаке како би примили освећени хлеб,[20] а други указују на Учитеља.

Причест вином (Матеј, XXVI, 27–28) приказана је на јужној страни конхе апсиде. Христос обема рукама држи велики златни путир са дршкама и стопом, намењен за причест верника.[21] Из њега пије голобради апостол који је десну руку прислонио на груди, а леву испружио ка Христу.[22] Иза њега су остали апостоли који пружају руке ка Господу. Два анђела, обучена као ђакони, са богато украшеним рипидама у рукама, присуствују причешћу. Иза обе групе апостола је симетрично полукружно здање.

Савремености Христовог костима и анђела–ђакона, изгледу олтара и светих сасуда, као и гесту ученика при примању "тела Христовог", супротстављена је тежња да се одећа апостола и њихов број прикажу онако како је то могло да изгледа у Христово доба. Наиме, они су насликани у хитонима и химатионима, без нимбова; св. Павле, који је тек после Христове смрти прихватио његово учење, није приказан.

Прва зона олтарске апсиде је од краја XI века уобичајено место за приказивање симболичне представе Службе архијереја.[23] У схватању јединствености земаљске и небеске Цркве, уочена је веза између ове сцене и Причешће апостола.[24] О тој блискости сведоче и дечанске представе: испод трифоре је часна трпеза (црт. I, 18) покривена драперијом која је исто украшена као и она из Причешћа апостола, а и распоред светих сасуда је исти: северно је златна патена у којој лежи Агнец који благосиља, у средини је свећњак са упаљеном свећом, а јужно је златни путир са вином, покривен потириокалимом. Као преко светог хлеба, тако је преко детиње фигуре Христове постављена звездица и дискокалима.

Дванаест најистакнутијих архијереја православне цркве клањају се Агнецу са свицима у рукама, на којима су исписани стихови литургијских молитви.

Северни део поворке предводи св. Јован Златоусти (црт. I, 19), један од писаца литургије (сл. 2). На његовом ротулусу су речи молитве Предложења, коју свештеник изговара на крају проскомидије литургије по Василију Великом: Б(ож)е Б(ож)е на|шь | и|⟨же⟩ | н⟨е⟩в[е]с[ьныи].[25]

До Златоустог је Григорије Богослов (црт. I, 20). На његовом свитку (сл. 3) исписана је молитва Трисвете песме, која је део литургије по Василију Великом: Б(ож)е с(ве)тьи и на | с(ве)тьиχь по|чивак|ши иже | трьс(ве)ти|мь глас(о)|мь wть серафи[мwвь].[26]

Последњи архијерej приказан на северном делу апсиде је св. Никола (црт. I, 21), светитељ који је више пута насликан у дечанској цркви и коме је посвећен и јужни параклис (сл. 3). Молитва II атифона, коју свештеник тихо изговара на литургији по Василију Великом, исписана је на његовом ротулусу: Г(оспод)и Б(ож)е | нашь | сп(а)си | люди | своκ | и бл(а)г(о)с(ло)в⟨и⟩.[27]

Св. Василије Велики (црт. I, 22), други писац литургије, предводи јужни део поворке (сл. 4). На његовом полуотвореном свитку су речи молитве коју свештенослужитељ тихо

19 Walter, *Art and Ritual*, 16–18, 216.

20 Тај гест симболизује престо, cf. Ştefănescu, *L'illustration des liturgies*, 446.

21 М. Шакота, *Дечанска ризница*, Београд 1984, 49–50.

22 Због благог и смиреног израза лица, верујемо да је ту приказан Христов љубљени ученик Јован, као у Краљевој цркви, cf. Бабић, *Краљева црква*, 114, 115.

23 О појави и симболици ове сцене, cf. Г.Бабић, *Христолошке распре у XII веку и појава нових сцена у апсидалном декору византијских цркава*, ЗЛУМС 2 (1966); Walter, *Art and Ritual*, 198–199 et passim.

24 Б. Тодић, *Иконографски програм фресака из XIV века у Богородичиној цркви и припрати у Пећи*, Архиепископ Данило II и његово доба, 373.

25 Brightman, *Liturgies*, 309.

26 *Ibidem*, 313.

27 *Ibidem*, 311.

чита за време појања Херувимске песме на литургији која се приписује њему: **Ник'|⟨т⟩о |ж|е д|ос[тоинь].**[28]

Иза Василија Великог Агнецу приступа св. Атанасије (црт. I, 23). Молитва Приношења коју свештеник изговара пошто је положио св. дарове на часну трпезу по завршеном Великом входу на литургији по Јовану Златоустом, исписана је на његовом свитку: **Г(оспод)и Б(ож)е | Вседр'|жите|лю кд|инь | с(ве)ть при|кмле|и ж'рьтв[оү]** (сл. 5).[29]

На ротулусу Григорија из Нисе (црт. I, 24), брата Василија Великог, почетни су стихови молитве коју свештеник рецитује за време Канона и после појања Победне песме на литургији по Василију Великом: **Сь сими | и мьи | бл(а)жен|ними | силами | Вл(а)д(и)ко** (сл. 5).[30]

Кирило Александријски (црт. I, 25), као што је било уобичајено, насликан је са капом на глави (сл. 6), јер је он као александријски патријарх имао право да службу обавља покривене главе.[31] За разлику од других црквених отаца из ове сцене, он не гледа у Агнеца, већ је поглед подигао ка Богородици, која се спомиње у тексту његове молитве. Возглас пред Достојно на литургији по Василију Великом и Јовану Златоустом је исписан на његовом свитку: **Иꙁ'редь|но [о] прѣс|в(е)тѣи и | чист(неиш)ѣи | и прѣбл(а)|г(о)с(лове)нѣи Вл(а)д(и)|чици на|шеи Б(о)г|(ороди)ци.**[32]

Јован Милостиви (црт. I, 26) држи исписану молитву коју свештеник тајно изговара после благосиљања св. дарова, а пре причешћа на литургији по Јовану Златоустом: **Тебѣ | прѣдла|гакмь | животь | нашь вcь | и надеждꙋ | Вл(а)д(и)ко чл(о)в|(е)колюбче | и молим[ь] | се и мили|се дѣкмь** (сл. 6).[33]

До њега је насликан св. Игњатије Богоносац (црт. I, 27). На његовом ротулусу је молитва коју свештенослужитељ тихо изговара пре молитве која претходи уздизању св. Агнеца на литургији по Јовану Златоустом: **Бл(а)годарі|мь те ц(а)рꙋ | невид(и)мь|ии ꙗко бе|ꙁмѣр'но|ю твоею | силою** (сл. 6).[34]

Агнецу се клања и св. Тарасије (црт. I, 28). Он носи свитак са молитвом коју свештеник тихо изговара пре уздизања хлеба, које претходи причешћу на литургији по Василију Великом и Јовану Златоустом: **Вьнми Г(оспод)и | Іс(оүс)е Х(ри)с(т)е Б(ож)е н|[а]шь ѡт(ь) с(ве)т(а)го | жилища | твокго и | ѡт(ь) прѣсто|ла слави** (сл. 6).[35]

Изнад улаза који води у ђаконикон приказани су св. Спиридон (црт. I, 29), са округлом капом од трске, његовим личним атрибутом,[36] и св. Поликарп (црт. I, 30). Они се, такође, клањају Агнецу, али не носе свитке са исписаним молитвама, већ затворене кодексе раскошно украшених корица (сл. 6).

Поред црквених отаца који служе пред Христом Агнецом, у прозорским нишама насликано је још дванаест архијереја, који су некада чинодејствовали у олтарима византијских цркава. Сви су приказани en face и са јеванђељима у рукама. У ниши северног прозора су полуфигуре св. Григорија (црт. I, 31), св. Матеја (црт. I, 32), св. Амфилохија (црт. I, 33) и св. Методија (црт. I, 34). У трифори су стојеће фигуре св. Елевтерија (црт. I, 36) и св. Аникија (црт. I, 37) и полуфигуре св. Иполита[37] (црт. I, 35) и св. Леонтија (црт. I, 38). Полуфигуре св. Киријака[38] (црт. I, 39), св. Ипатија (црт. I, 40), св. Ермолаја (црт. I, 41) и св. Јована (црт. I, 42) у ниши су јужног прозора.

---

28 *Ibidem,* 318
29 *Ibidem,* 319.
30 *Ibidem,* 324.
31 Walter, *Art and Ritual,* 29.
32 Brightman, *Liturgies,* 330–331.
33 *Ibidem,* 338.
34 *Ibidem,* 340.
35 *Ibidem,* 341.
36 Walter, *Art and Ritual,* 29.
37 Петковић, *Дечани,* 24, прочитао је име светитеља као: **⟨и⟩полит**; данас је сачувано само: **..олить.**
38 Петковић, *Дечани,* 24, прочитао је: **Кирьакь**; данас се види само: **Кир..кь.**

Циклус Христових посмртних јављања

Догма о васкрсењу Христовом је камен темељац на коме је саздана Црква.[39] Боравећи четрдесет дана после васкрсења са својим ученицима, он их је подучио како да његову веру прошире по читавој васељени. Тиме је он постао и први хришћански свештеник. Евхаристија је схваћена као тајна искупљења кроз смрт и васкрсење Христово и као тајна вечног живота, па је било природно да Христова посмртна јављања и његове свештеничке поруке добију велики значај на литургији.[40] Григорије Назијански и Теодор, епископ Мопсуестије, нарочито су истицали да причестити се значи учествовати у смрти и васкрсењу Христовом.[41] Теодор из Мопсуестије, коментаришући литургију, пореди постављање светих дарова на часну трпезу са Христовом смрћу, која најављује васкрсење.[42] Његова тишина за време анафоре подсећа на ћутање апостола у ишчекивању Христовог васкрсења; св. Дух који хлеб и вино претвара у тело и крв Христову је она иста сила која је васкрсла Христа, а ломљење освећеног хлеба подсећа на Христова посмртна јављања.[43] Многе радње које свештеник чини за време литургије представљају симболично понављање Христовог посмртног обраћања својим првим следбеницима.[44] Јеванђељска читања на јутрењима у периоду од Ускрса до Духова причају о Христовој посмртној делатности.[45] Управо због те повезаности литургије и васкрсења у XIII веку у олтару почињу да се сликају представе везане за васкрсење Христово.[46]

Дванаест сцена из овог циклуса насликане су на своду и у највишим зонама северног и јужног зида олтарског простора. Циклус почиње сценом Мироносице на гробу Христовом (црт. I, 43a) (сл.7). Усред карактеристичног стеновитог пејзажа види се улаз у пећину. Ту је смештен мраморни саркофаг са поклопцем у виду крова на две воде. На њему седи анђео, обучен у тунику са златним клавусом на десном рукаву. Он једном руком показује траке у које је било увојено Христово тело и сударијум за главу, а у другој држи палицу. Анђео се обраћа двема Маријама које су дошле на гроб. Обе су насликане у мафоријумима и са нимбовима. Прва Марија се окренула ка другој, грлећи је. Друга жена у десној руци држи ручну кадионицу. Пред улазом у пећину су стражари који су, угледавши анђела, од страха постали као мртви. Натпис уз ову представу је цитат из Марковог јеванђеља (XVI, 6–7).

На ову сцену се надовезује друга – како Мироносице јављају апостолима о Христовом васкрсењу (црт. I, 43b) (Лука, XXIV, 9–11) (сл. 7). Две Марије обраћају се Христовим ученицима који седе у пејзажу са високим, стрмим стенама. У првом плану су Петар и млади, голобради апостол, а осталих девет ученика су приказани у изокефалији. За разлику од светих жена, они су представљени без нимбова.

На западном делу свода насликан је сусрет васкрслог Христа и Марије Магдалене (црт. I, 44a) (Јован, XX, 11–16). У првој сцени је Марија Магдалена пред гробном пећином у којој на саркофагу седе два анђела у белим хаљинама. Она руке пружа ка њима, али главу окреће ка Христу који јој прилази, благосиљајући је.[47]

У наставку приче приказана је Марија Магдалена на коленима и са рукама испруженим ка Христу (црт. I, 44b), који јој говори да га се не дотиче (Јован, XX, 17). Натпис који прати ове две сцене је цитат из Јованова јеванђеља (XX, 12).

39 С. Зорица, *Сведоци Христовог васкрсења,* Гласник, службени лист СПЦ, год. LXIV, бр. 66, Београд 1984, 74–82.

40 Мирковић, *Литургика,* 195.

41 J. Daniélou, *op. cit.,* 139.

42 R. F. Taft, *The Great Entrance. A History of the Transfer of Gifts and other Preanaphorial Rites of the Liturgy of St. John Crysostom,* Orientalia Christiana Analecta 200, Roma 1975, 35–36.

43 Bornert, *op. cit.,* 82.

44 Тодић, *Грачаница,* 123.

45 Millet, *Recherches,* 53–56.

46 У Св. Софији у Трапезунту, cf. G. Millet, D. T. Rice, *Byzantine Painting at Trebizond,* London 1936, 96–97; у Сопоћанима, cf. Ђурић, *Сопоћани,* таб. XXI–XXV; и у Перивлепти охридској, cf. Миљковић-Пепек, *Делото,* 48.

47 У осталим српским циклусима Васкрсења Христовог уместо ове сцене насликано је како се Христос јавља мироносицама. Та представа је у Дечанима, ипак, изведена, али у оквиру циклуса Страдања Христовог, а прати је неодговарајући натпис: Не дотичи ме се, cf. Петковић, *Преглед,* сл. 268.

Петар на гробу Христовом (црт. I, 45a) (Лука, XXIV, 12), Пут у Емаус (црт. I, 45b) (Лука, XXIV, 13–29) и Вечера у Емаусу (црт. I, 45c) (Лука, XXIV, 30–31) насликани су у непрекинутом низу на северном делу свода (сл. 8) и прати их натпис са текстом из Јеванђеља по Луци (XXIV, 12).

У првој сцени представљен је св. Петар, са рукама подигнутим у знак чуђења, пред пећином у којој је Христов празни саркофаг. У њему су траке у које је био увијен, а судариум је на поду пећине.

Иза гробне пећине виде се фигуре Луке и Клеопе који иду за васкрслим Христом у Емаус. Христос је насликан са кратком косом и брадом; десном благосиља, а у левој руци држи савијени свитак.

Следећа композиција је Вечера у Емаусу. Испред грађевине са куполом и велумом постављен је полукружни мраморни сто, на коме је само један округли хлеб. На челу трпезе седи Христос, кратке косе и браде, и пружа парчиће хлеба Луки и Клеопи, који, такође, седе за столом. Евхаристички смисао ове слике наглашен је и тиме што су шаке Луке и Клеопе укрштене у виду симболичног престола – гест којим се свештенослужитељи причешћују св. хлебом.[48]

У сцени Христос се јавља апостолима на гори Галилејској (црт. I, 46), изведеној на источном делу свода, приказано је како Христос, благосиљајући, шаље своје ученике у свет да све народе поуче његовој вери.[49] У средишњем делу композиције стоји Христос са ранама од распећа на рукама и ногама. Десном благосиља, а у левој држи свитак. Са северне стране прилазе, клањајући се, шесторица апостола предвођена Петром, а са јужне стране петорица на челу са голобрадим учеником Христовим, вероватно Јованом. Апостоли су насликани без нимбова. У позадини је стеновити пејзаж. Натпис уз ову представу је цитат из Јеванђеља по Матеју (XXVIII, 18).

Још једна сцена се односи на тренутак када Христос својим првим следбеницима даје Дух свети, односно моћ да разрешују од греха (црт. I, 47) (Јован, XX, 19–23). Уз ову композицију исписане су Христове речи "Мир вам" (Јован, XX, 21). У средишњем делу сцене стоји Христос на постаменту са видним ранама од крста на ногама. Он обема рукама благосиља апостоле који му прилазе. Четворицу ученика предводи Петар, а са друге стране Учитељу прилази св. Лука праћен петорицом другова. Они су насликани без нимбова. Иза сваке групе апостола је по једна грађевина са двосливним кровом и велумом. На калкану источног здања је цвет у гризају насликан, а на западном је попрсје у профилу. Та зграда има прозор у облику тролисне детелине који је окружен медаљонима у којима су фигурице представљене у гризају (сл. 9).

У јужној лунети испод свода изведено је Неверство Томино (црт. I, 48) (Јован, XX, 24–29).[50] Између две групе апостола стоји Христос на ниском постаменту. Десну руку је подигао, а левом показује рану од копља на грудима. С једне стране му прилази сумњичави Тома праћен петорицом другова. Другу групу предводи Петар. Иза учесника у овом догађају је грађевина са тремовима и стубовима.

У лунети на супротном зиду је сцена Христос се јавља апостолима на мору Тиверијадском (црт. I, 49) (Јован, XXI, 15–17). Христос долази са источне стране и извлачи Петра из воде. У левој руци му је савијени свитак. У бродићу су насликана петорица Христових следбеника, обучена у кратке тунике; Лука држи весло, а двојица извлаче мрежу пуну рибе,

48 Ştefănescu, *L'illustration des liturgies*, 446.

49 Чини нам се да би ова сцена могла да алудира и на оновремену идеологију по којој владалац прима власт од самог Христа, да је он тринаести апостол. Такво поимање порекла власти у Србији је присутно још од времена Стефана Немање, а у првим деценијама XIV века је нарочито подстакнуто књижевним делима архиепископа Данила II, cf. З. Гавриловић, *Погледи архиепископа Данила II и теме краљевства и крштења у српском сликарству XIV века*, Архиепископ Данило II и његово доба, 473.

50 О великом утицају богослужења на избор и распоред сцена у дечанском олтару сведочи и то што су ова слика и Мироносице на гробу Христовом приказане једна испод друге, а управо прве две недеље после Ускрса се зову по овим догађајима, cf. Л. Мирковић, *Хеортологија или историја развитка и богослужења празника Православне источне цркве*, Београд 1961, 212–215.

док два голобрада ученика пружају руке ка васкрслом Христу. Три млада апостола уносе у воду рибарску мрежу. Сви су приказани без нимбова.

Последња сцена из овог циклуса приказује тренутак када Христос каже Петру да пасе његове овце (црт. I, 50) (Јован, XXI, 15–17), а изведена је на западном делу јужног зида олтарског простора. Христос седи на трону без наслона, са ногама на суподанеуму. Десном благосиља своје ученике, а у левој руци држи савијени свитак. Њему прилази Петар, кога три пута пита да ли га воли. Иза Петра су и остали апостоли. У овој, као и у већини сцена из овог циклуса, апостоли су насликани без нимбова. Иза Христа је зграда са полуобличастим сводом, а иза апостола је тробродна базилика (сл. 9). Натпис уз ову сцену је цитат из Јованног јеванђеља (XXI, 16, 17).

Сцене из циклуса Христове делатности на земљи

Поред слика које приказују оваплоћење, жртву и васкрсење Христово, у дечанској беми насликано је и десет сцена које се односе на поуке и чуда која је он чинио током свог земаљског живота. Мада то није прва црква у чијем олтару се сликају, оне, ипак, по броју превазилазе остале.[51] Много пре него што су се представе Христове јавне делатности појавиле на зидовима олтара, византијски теолози су подучавали да се кроз литургију не евоцирају само Христово рођење, муке, смрт и васкрсење, већ и његове проповеди и чуда.[52] У дугом периоду од Духова до Великог поста свакодневно се на јутрењу читају зачала из јеванђеља која причају о Христовим чудима и проповедима.[53] Дубља литургијска повезаност сцена из дечанског олтара није посебно наглашена, него су оне више обједињене старозаветним пророковањем о доласку Месије.

На јужном зиду олтарског простора (сл. 9) насликане су две представе – Христос изгони трговце из храма (црт. I, 51) и Христос чита књигу пророка Исаије у синагоги у Назарету (црт. I, 52).[54]

Христово изгнање тровача из храма описала су сва четворица јеванђелиста (Матеј, XXI, 12–13; Марко, XI, 15; Лука, XIX, 45–46; Јован, II, 14–16). Разљућени Христос долази са источне стране; бич од узица му је у десној, а левом руком обара сто са кога падају вага и новац. Пред њим се склањају продавци и купци. Двојица носе кавезе са по три голуба, неки пред собом гоне овце, козе и краве. Композицију затвара тробродна базилика на коју се надовезује низ аркада.

На другој представи видимо Христа како стоји поред високог пулта на којем је књига Исаије пророка, на чијим страницама су исписане речи: Дѹχ[ь] | г(оспод)нь | на м|нѣ | кго | же р|ади | по[маза] (Исаија, LXI, 1). Окружују га две групе од по три стара човека, чији гестови одају чуђење. До групе са источне стране стоји младић са рукама прекрштеним на грудима. Портал са лучним отвором насликан је иза Христа, а иза стараца су симетричне грађевине на које се надовезују зидићи. Натпис уз ову сцену је стих из Лукиног јеванђеља (IV, 17).

51 Крајем XII века сцене из овог циклуса су приказане на своду протезиса и ђаконикона у цркви св. Михаила на Пелопонезу, cf. T. Malmquist, *Byzantine 12th Century Frescoes in Kastoria*, Uppsala 1979, 132. У доба Палеолога оне се чешће сликају у олтарским просторима, тако да је у највишој зони олтарске апсиде у Старом Нагоричину било изведено пет сцена, cf. Н. Окуњев, *Грађа за историју српске уметности. Црква Св. Ђорђа у Старом Нагоричину*, ГСНД V (1929) 44; Петковић, *Преглед*, 208.

52 Bornert, *op. cit.*, 202–203.

53 Millet, *Recherches*, 38.

54 Представа Христовог подучавања у назаретској синагоги би се могла сматрати почетном и кључном темом из овог циклуса, јер је он том приликом објавио да је дошло време за његову божанску мисију, односно за испуњење Исаијиног пророштва да је стигао онај који ће исцелиту скрушене и пренети учење сиромашнима, cf. T. Gouma-Peterson, *Christ as Ministrant and the Priest as Ministrant of Christ in a Paleologan Program of 1303*, DOP 32 (1978), 203. И сцена Христос изгони трговце из храма сведочи о испуњењу старозаветног пророчанства о доласку Месије у своју цркву (Захарија, XIV, 21; Мелахија, III, 1), cf. *Ibidem*, 205.

На зидној површини изнад пролаза у проскомидију је представа коју је В. Р. Петковић означио као: Христос подучава у храму,[55] а за коју је Г. Бабић утврдила да представља композицију Преполовљење празника[56] (црт. I, 53) (Јован, VII, 14–36). Ова сцена где је Христос на симболичан начин спојио Ускрс и Духове, је у идејној вези са следећом где он, после преполовљења празника, позива жедне да му приђу, објављујући да није далеко силазак св. Духа.[57] У средишту екседре синагоге седи Христос на трону са подножником за стопала. Он, насликан у зрелим годинама, десном благосиља, а у левој руци држи савијени свитак. Око њега, на полукружном синтронону, седе јеврејски мудраци, по тројица са сваке стране; иза обе групе Христових слушалаца је по једно здање са тремовима на стубовима. Фасаде су им украшене цветним и геометријским мотивима. Велум је разапет на крову грађевине.

Композиција до ове, јединствена у старом српском сликарству, (црт. I, 54) илуструје речи које је Христос изговорио последњег дана празника сеница, објављујући да силазак св. Духа није далеко. Натпис уз ову сцену цитат је из Јовановог јеванђеља (VII, 37).

Христос је насликан како стоји на мермерном постаменту, у ставу контрапоста. Обема рукама држи велики кантарос и окупљене људе позива да ко је жедан приђе и пије.[58] Њих је укупно осамнаест и сви зачуђено подижу руке. Иза западне групе је грађевина потковичастог облика са стубовима за које је привезан велум. Иза друге скупине окупљених је здање истакнутог троугластог прочеља са велумом. Изнад лучног портала изведен је у гризају крин (сл. 10).

У северном делу олтарске апсиде, у другој зони, приказано је како Христос позива цариника Матеја да постане његов ученик (црт. I, 55) (Матеј, IX, 9; Марко, II, 14; Лука, V, 27–28).[59] Христос, праћен апостолима које предводи Петар, десном руком благосиља будућег писца јеванђеља, а у левој држи савијени свитак. Матеј, старац седе косе и браде, стоји иза стола на коме су вага и још неки ситни предмети који подсећају да је он био цариник. Десну је руку подигао ка Христу, а левом је управо спустио мерило на сто. Као и остали апостоли у овој сцени, али и свим другим који се односе на Христову јавну делатност и његова чуда, и Матеј је насликан без нимба. Иза њега је грађевина са тремом и улазом на коме је завеса везана у чвор. То здање је лучном аркадом спојено са кулом која на прочељу има бифору. Кровови ових зграда спојени су велумом.

Сцене из циклуса Христових чуда

У Христовим чудима византијски богослови нису видели само демонстрацију његове исцелитељске моћи, већ и његову жељу да кроз њих постепено уводи своје следбенике у мистерију васкрсења.[60] Ученом дечанском иконографу очигледно нису била непозната таква размишљања. Теодор Керамеус је сматрао да је Христос најпре чинио једноставнија чуда, као што је изгон бесова, па све сложенија, до спаса Петрове таште од смрти.[61] Оба чуда су приказана у дечанском олтару и тако уводе вернике у мистерију васкрсења, која је илустрована на своду и горњим зонама. Четири од пет приказаних чуда (Христос исцели болесне од разних болести, Исцељење Петрове таште, Исцељење губавог и Исцељење

55 Петковић, *Дечани*, 33.

56 Г. Бабић, *О Преполовљењу празника*, Зограф 7 (1977), 23–27.

57 Мирковић, *Хеортологија*, 217. Зачало 27. из Јовановог јеванђеља (VII, 37–52 и VIII, 1–12) чита се на литургији на Духове, cf. Mercenier, *La prière. Les fêtes, II*, 381.

58 С обзиром да је насликана у олтару, ова сцена би се могла довести у везу и са причешћем. Наиме, путир који држи Христос је исти као онај којим причешћује апостоле вином, као они које држе анђели у сцени Небеске литургије и путир из представе Шатор сведочанства, из протезиса.

59 Тиме што је ту приказана, ова сцена је добила изузетан значај, као да је иконограф желео да истакне да је ктитор Дечана, као и цариник Матеј, био лично позван од Бога, мисао блиска средњовековном човеку, а коју наслућујемо и у неким сликама са свода.

60 Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, II, 361.

61 Millet, *Recherches*, 64.

раслабљеног у Капернауму) описана су код јеванђелисте Луке и читају се у понедељак, уторак и суботу осамнаесте недеље по Духовима.[62] У сцени Христос исцели болесне од разних болести можемо још једанпут да препознамо жељу да се избором тема нагласи значај старозаветних пророчанстава у тумачењу доласка Спаситеља. Тако јеванђелиста Матеј (VIII, 17) каже да је Христос исцеливши многе испунио Исаијину визију (XXXV, 17) о доласку онога који ће: "отворити очи слепих и ушима глувих вратиће се слух. Хроми ће тада скакати као јелен, а језик немог клицаће".

Циклус почиње у другој зони олтарске апсиде сценом Христос исцели губавог (црт. I, 56) (Матеј, VIII, 2–4; Марко, I, 40–45; Лука, V, 12–13). Христос, праћен апостолима на челу са Петром (они су приказани у попрсју, јер је испод њих прозор), среће прокаженог (тај део фреске је доста избледео, али се виде основне контуре). Он га благосиља десном руком, а у левој му је савијени свитак. Губавац је приказан у профилу са рукама испруженим ка Спаситељу. Он је наг, са парчетом тканине опасаним око струка; по читавом телу има крваве ране. Чудо се одиграва испред троспратне грађевине и ниског зида.

Сцена Христос исцели беснога (црт. I, 57) има сличну композициону схему – лево је Христос, иза кога су Петар и остали апостоли, а десно је болесни младић, опасан драперијом око струка. Господ десном руком благосиља опседнутог, а у левој носи савијени свитак. Као изворе за ову сцену В. Р. Петковић наводи Марка, I, 23–26, и Луку, IV, 33–36,[63] међутим, ово чудесно исцељење се не одиграва у зборници у Капернауму, као што веле споменути извори, већ је на фресци приказан пејзаж (сл. 11).

Фреска Христос исцели болесне од разних болести (црт. I, 58) јединствена је у старом српском сликарству, а врло ретка и у византијском.[64] О њој говоре синоптичка јеванђеља (Матеј, XV, 30–31; Марко, I, 34; Лука, IV, 40–41). Христос ступа са леве стране, праћен Петром и осталим ученицима (приказани су у попрсјима, јер је испод њих прозор). Он десном благосиља болеснике, а у левој руци држи свитак. Међу људима који очекују чудо су мајка која пружа дете ка Спаситељу, младић одузетих ногу који иде помоћу штака и смеђобради човек кога придржавају младић и старац са марамом на глави. У групи несретника су и старији човек који прилази Христу ослањајући се на штаке, старац који се због болести савио до земље и одузети младић који пузи ка Господу. Чудесном исцељењу присуствује и маса радозналог света. Сцена се одиграва испред куле са зидинама (сл. 12).

У другој зони јужног зида приказан је тренутак када Христос исцељује Петрову таштu (црт. I, 59) (Матеј, VIII, 14–15; Марко, I, 30–31; Лука, IV, 38–39). У средишњем делу композиције је постеља на којој лежи Петрова таштa. Болесну жену је Христос ухватио за десну руку, а Петар, придржавајући је за рамена, помаже јој да се усправи. Иза Христа су његови ученици, а иза Петра зачуђени људи, сведоци ицсељења. У позадини су три грађевине различитих архитектонских концепција (сл. 9).

Последња сцена из циклуса Чуда, Исцељење раслабљеног (црт. I, 60), такође, је насликана у другој зони јужног зида. Мада се овај догађај спомиње код Матеја (IX, 2–8), Марка (II, 1–12) и Луке (V, 18–26), А. Стојаковић је, анализирајући иконографске детаље, утврдила да су се живописци инспирисали Лукиним текстом.[65] Христос, као и у свим сценама Чуда, долази са леве стране праћен ученицима међу којима је први Петар. Он десном благосиља паралитика, а у левој руци му је савијени свитак. Два младића у кратким туникама са крова једне грађевине, помоћу ужади, спуштају постељу са болесником пред Христа. Кревет придржавају два човека; једном се виде само ноге на степеницама. Болесник пружа десну руку ка Христу, а левом се ослања на ивицу кревета. Уз болесникову постељу је један седобради фарисеј чији се гест може схватити као отпор Христовим речима да се паралитику

62 За сцену Христос исцели беснога тешко је утврдити извор, а тиме и богослужбену примену, јер се приказани елементи слике не поклапају са ниједним од многобројних исцељења беснога описаних код јеванђелиста.

63 Петковић, *Дечани*, 38.

64 P. A. Underwood, *Some Problems in Programs and Iconography of Ministry Cycles*, in: Kariye Djami, Vol. IV (1975), 299.

65 А.Стојаковић, *Дечанско исцељење узетога*, СКМ IV–V (1968–1971), 203–215.

опраштају сви греси. Више од тридесетак сведока присуствује овом чуду. Иза Христа и апостола је грађевина чији кров носе стубови.

ПОТРБУШЈЕ ЛУЧНОГ ПРОЛАЗА ИЗМЕЂУ ОЛТАРСКЕ АПСИДЕ И ПРОТЕЗИСА

У темену лучног пролаза који води из олтарске апсиде у протезис је медаљон са попрсјем анђела (црт. I, 61). Приказан је у хитону и химатиону, са палицом и сфером са Христовим монограмом у рукама.

Анђео је окружен стојећим, фронтално насликаним фигурама архијереја. Источно су св. Антим и св. Партеније (црт. I, 62), а у нижој зони испод њих су св. Власије и св. Вавила (црт. I, 63). Западно од анђела су св. Георгије и св. Митрофан (црт. I, 66), а испод њих су св. Поликарп и св. Евстатије (црт. I, 67). Сви су приказани како, благосиљајући, држе затворене кодексе; само је књига св. Партенија полуотворена и ту је написано: κα | ν | ο | κ| ο̃.

Испод зона са архијерејима су две старозаветне теме – источно је Руно Гедеоново (црт. I, 64), а западно Јаков се рве с анђелом (црт. I, 68). Ове сцене чине део малог циклуса старозаветних префигурација изведених у протезису.

У првој зони на источној страни потрбушја лучног пролаза је монументална, фронтално насликана, фигура св. Григорија (црт. I, 65). Његов пандан је св. Павле (црт. I, 69), приказан на западној страни. Они су у архијерејском костиму са затвореним кодексима у рукама.

ПРОТЕЗИС

Протезис је део олтарског простора у коме се чувају и припремају свети дарови за причешће, односно издвајају се честице хлеба из просфоре. Никола из Андите је у својој "Протеорији", а потом и други византијски богослови, истицао да просфора симболично представља Богородицу, а да сам обред проскомидије показује безгрешно зачеће и Христове назаретске године.[66] Симболика обреда и простора у коме се он обавља условила је, почев од XII века, и појаву иконографског програма који истиче предисторију и само оваплоћење Логоса, као и његову жртву. Поред тих основних тема, у дечанском протезису присутна је и мисао о потреби крштења (Благовести Захарији, Христос проклиње суву смокву, Христос пита о пореклу Јовановог крштења), као првом кораку на путу спасења. Узори на том путу ка Богу су мученици и чувени подвижници, али и св. епископи који веру и знање, добијене преко апостола од самог Христа, преносе својој пастви.

Појединачне фигуре

У полукалоти апсиде насликано је попрсје Христа Емануила (црт. I, 71), који је по дуговековној теолошкој традицији сматран за симбол оваплоћења, али и искупитељске жртве.[67] Христос, дете строгог израза лица, обема рукама благосиља. Његов хитон боје злата и пурпурни химатион прошарани су белим линијама светлости.

Попрсје Богородице Оранте (црт. I, 72) приказано је у другој зони апсиде. Њој се клањају два анђела у царским одорама и са скиптром у рукама (северни је доста оштећен). Натпис уз Богородицу је (као и увек уз њен лик у олтару) грчки, а уз анђеле српски.

На северној страни источног зида и на западном делу североисточног пиластра су, у истој зони са Орантом, још два анђела (црт. I, 73, 74), у царској одећи и са скиптром и сфером у рукама. Насликани су у целој фигури и фронтално окренути. Оба лика су доста оштећена.

66 Bornert, *op. cit.*, 203, 208.

67 А. М. Лидов, *Образ "Христа-архиерея" в иконографической программе Софии охридской*, Зограф 17 (1986), 9.

Полуфигура леполиког анђела (црт. I, 70), у царском костиму са прекрштеним лоросом на грудима, смештена је на источном зиду, у лунети испод свода. У десној руци држи лабарум на којем је исписано: ʿΑΓΙΟΣ, ʿΑΓΙΟΣ, ʿΑΓΙΟΣ, а у левој му је сфера са Христовим монограмом. Он је приказан у великом сегменту неба из којег излазе два зрака.

У програм протезиса укључена су и пет страдалника за Христову веру, мада су се они углавном приказивали на луцима централне куполе или ступцима цркве, у складу са речима цариградског патријарха Германа I да су цркву предсказали пророци и строзаветни првосвештеници, основали апостоли, украсили епископи, а учврстили мученици.[68] Двојица су насликана на северној страни источног зида, односно на западној страни североисточног пиластра. Први (црт. I, 75) веома је оштећен, а други је (црт. I, 76) млади, голобради светитељ у белој туници огрнут црвеним плаштом. Он обема рукама држи крст на грудима. Мученик Леон (црт. I, 77) приказан је у трећој зони северног зида. Мученици Аникита (црт. Ia, 162) и Фотије (црт. Ia, 161), који се прослављају истог дана (12. августа), приказани су на северној, односно јужној, страни потрбушја лучног пролаза између протезиса и наоса. Представљени су у туникама и плаштевима. У десној руци, притиснутој на груди, Аникита држи крст, а левом чини молитвени гест са длаком окренутим ка посматрачу. Фотије, младић кратке косе и браде, у десној руци има двоструки крст, а леву је испружио у страну.

Литургијске сцене и појединачне архијерејске фигуре

У апсиди протезиса, испод Христа Емануила, представљена је часна трпеза којој се клањају два анђела (црт. I, 78). Она је покривена црвеном тканином каква се ставља пред Ускрс, а на њој је велика златна чинија. Иза трпезе је херувим. Анђели су насликани у хитонима и химатионома, са скиптром који је на врху украшен бисерима. Крај јужног анђела, који је много боље очуван, грчки је натпис: ΑΓΓΕΛΟ<C> Κ(ΥΡΙΟ)Υ. Позадина је у доњем делу представе зелена, а у горњем плава (сл. 16). Ову јединствену представу треба повезати са идејом о инкарнацији Логоса. У Трисветој песми каже се да Господу трисветим гласом певају серафими, славослове херувими и клањају му се небеске силе.[69] Уз трпезу су херувим и анђели, а на источном зиду, испод свода, је и анђео у царској одећи и са лабарумом на коме је три пута исписано АГІОС, речи којима анђели непрестано прослављају Бога.[70] Мали вход, с којим је повезано извођење Трисвете песме, симболише долазак Сина Божјег на земљу ради проповедања јеванђеља,[71] а Христос Емануил, најдиректнија алузија на оваплоћеног Логоса, насликан је изнад представе часне трпезе, док је испод ње Богородица Оранта, чије се молитве за успешну службу пред Господом траже на крају Трисвете песме.[72] Да ову представу треба повезати са идејом о инкарнацији Логоса потврђује и остали програм из овог простора – старозаветне префигурације Богородице, њен живот и безгрешно зачеће, догађаји који су претходили појави Христовој на земљи.

У првој зони протезиса, као и у беми и олтарима бочних параклиса, представљена је Служба архијереја. У средишњем је делу, испод прозора, часна трпеза (црт. I, 79), покривена пурпурном индитијом са златним бордурама. На њој су патена у којој лежи Христос – Агнец, покривен звездицом и дискокалимом, и путир с вином.

Агнецу, симболу Христове жртве, клањају се архијереји. Св. Јаков (црт. I, 80), насликан северно од часне трпезе, обема рукама држи ротулус на којем су исписане почетне речи молитве Оглашених на литургији по Јовану Златоустом, коју свештеник тихо изговара пред развијање антиминса, а пре светог Узношења: **Г(оспод)и Б(ож)е нашь | иже на ви|сокиχь жи|ви и на с|мѣрени|к приʒи|рак** (сл. 13).[73]

68 Бабић, *Краљева црква*, 62.

69 Brightman, *Liturgies*, 369–370; Служебник, 77–78, 136–137.

70 Мирковић, *Литургика*, I, 126.

71 Ј. Радовановић, *Српски архиепископи у композицији Служења св. литургије у манасатиру Сопоћани*, ЗЛУМС 19 (1983), 55–56.

72 Служебник, 78, 137.

С друге стране Агнецу прилази, благосиљајући га, св. Тимотеј (црт. I, 88). На његовом свитку је исписана Прва молитва верних на литургији по Јовану Златоустом, коју свештенослужитељ тихо изговара пошто распростре антиминс, а надовезује се на ону која је исписана на ротулусу св. Јакова: Бл(а)годари|мь те Г(оспод)и | Б(ож)е Сила|мь спо-до|див'шаго | насъ (сл. 14).[74]

Први од четворице архијереја са северног зида (сл. 14) је св. Методије (црт. I, 83). Он носи свитак са Молитвом усрдног мољења, коју свештеник тихо изговара после читања јеванђеља на литургији по Василију Великом и литургији по Јовану Златоустом: ⟨Г(оспод)и Б(ож)е нашь⟩ пр⟨иле⟩|ж⟨ноую⟩ | сию мо|⟨литвѹ при|ми⟩ wд[ь] с⟨воихъ⟩ ра⟨вь⟩.[75]

Двојица архијереја који следе св. Методија веома су оштећени (црт. I, 84, 85), тако да је немогуће ишчитати њихова имена, као и молитве са њихових ротулуса.

До њих је насликан св. Дионисије (црт. I, 86). На његовом, врло оштећеном, свитку је Молитва пред читање јеванђеља, коју свештеник изговара током обе литургије, док ђакон кади читаву цркву: ⟨Вьстави вь срдца⟩ | на⟨ша мисль⟩но|к сл⟨ьнь|це⟩ пра⟨в⟩|ди т⟨в⟩о⟨к⟩.[76]

До св. Дионисија, са северне стране потрбушја пролаза између проскомидије и наоса (црт. I, 87) је архијерej чије је име ишчитао В. Р. Петковић – св. Епифаније (кпифаник); данас је видљиво само неколико последњих слова (....аникъ). Он носи свитак са Заамвоном молитвом, коју свештеник изговара, стојећи иза амвона, на литургији Пређеосвећених дарова, која се служи само у одређене дане Ускршњег поста: Бл[а]д[и]ко Г(оспод)и | Вьсе-дрь|жител|ю иже | всѣ тв⟨арь⟩.[77]

С јужне стране споменутог пролаза је св. Петар Александријски (црт. Ia, 93). Он, такође, носи свитак Заамвоне молитве, али оне коју свештеник говори на свршетку литургије верних по Василију Великом и Јовану Златоустом: Бл[агосло]вени | вл[а]го[сло]вещ|ек те Г(оспод)и | и wсв(е)щ|аи на|те оуп[о]в|ающе|к.[78]

За Службу архијереја везана су и два света ђакона. На источном зиду, до св. Тимотеја, фронтално је насликан св. Стефан (црт. Ia, 89), наглашено већих димензија у односу на остале фигуре из прве зоне. Овај млади светитељ са тонзуром приказан је у ђаконској одори – белом стихару, чији су рубови оперважени траком украшеном словима (panni litterati) са црвеним ораром на коме је три пута исписано АГЮС и са црвеним плаштом. У десној руци му је висећа кадионица, а у левој златна дарохранилница.

Његов пандан је св. Евпло (црт. I, 81), насликан на северном делу источног зида. Приказан је као млад човек са тонзуром и смеђом ретком брадом, а његова одећа је иста као и Стефанова, с тим што је на његовом орару чак четири пута исписана грчка реч АГЮС. У десној руци држи висећу кадионицу, а лева му је испод плашта.

У првој зони насликана су још три архијереја, али у фронталном ставу и са затвореним јеванђељима у рукама, вероватно зато што није било довољно места да се прикажу са свицима у рукама и како се клањају Агнецу.

Таква је представа прођелавог архијереја, дуге, бујне браде (сл. 23) са јужне стране североисточног пиластра, по траговима легенде вероватно је то св. Ананије (црт. I, 82). На западном зиду је св. Вавила (црт. Ia, 91), а до њега, на јужном зиду, је св. Ахилије (црт. Ia, 90). Изнад св. Вавиле, у другој зони западног зида, још је један фронтално насликани архијерej , св. Мемнон (црт. Ia, 92).

Стојеће фигуре архијереја приказане су и на полуобличастом своду (црт. I, 94а, б). Сви су насликани у фронталном ставу са затвореним кодексима, скромно украшених корица. На северној страни су, почевши од истока: св. Атанасије, св. Јован, св. Григорије, св. Иларион,

73 Brightman, *Liturgies,* 315. Исти текст молитве носи и св. Јован Златоусти из капеле Св. Ђорђа у припрати.
74 *Ibidem,* 316.
75 *Ibidem,* 314–315. Текст је реконструисан помоћу натписа који је дао Петковић, *Дечани, 23.*
76 *Ibidem,* 371
77 *Ibidem,* 352.
78 *Ibidem,* 397.

св. Аникије и један светитељ са кртком смеђом косом и округлом брадом, чији је натпис истрвен. На јужној страни свода је, такође, насликано шест црквених отаца: св. Силвестар, који је у белом фелону, а не у полиставриону као остали, св. Илијан, св. Јувеналије, св. Евтихије, св. Игњатије и св. Никола.

На западном зиду (сл. 17), испод свода, представљене су три полуфигуре епископа: св. Модест (црт. Ia, 95), св. Григорије (црт. Ia, 96) и св. Арсеније (црт. Ia, 97).[79]

Богородичин циклус

У низу споменика XIV века, златног доба мариологије, Богородичин циклус је насликан у протезису, делу храма који, по речима Симеона Солунског, симболише Витлејем и пећину у којој је рођен Месија.[80]

Дечански циклус Богородичиног живота је најкомплетнији у старом српском живопису. Слике прате текст апокрифног Протојеванђеља Јаковљевог, омиљеног штива средњовековног човека.[81]

Циклус почиње у четвртој зони источног зида представом првосвештеника (црт. I, 98) из сцене Одбијање дарова Јоакима и Ане, која је приказана у истој зони на јужном зиду. Првосвештеник, обележен натписом као пророк Захарија,[82] насликан је како стоји у олтару чије су двери затворене, а над њим се уздиже мермерни балдахин. Десну руку Захарија пружа ка Јоакиму и Ани, а левом указује на нешто у олтару, вероватно на таблице дванаест јеврејских племена које забрањују људима без потомства да приносе жртве у храму. Њему прилазе богати и племенити, а бездетни, Јоаким и Ана[83] (Протојеванђеље, I, 1–4) (црт. I, 99). Они, покривених руку, носе по једно јагње.[84] Супружници су приказани у костимима у којима се увек и сликају – у хитону и химатиону, односно Ана с мафоријоном (сл. 18а).

У позадини је зид иза којег је грађевина са портиком на западној страни. То здање одваја сцену од следеће, на којој је приказан Повратак Јоакима и Ане са одбијеним даровима[85] (црт. Ia, 100). Ана, са одбијеним јагњетом у рукама, иде прва, окрећући главу уназад ка Јоакиму, који иде за њом. Испред њих је спратна грађевина са велумом на крову (сл. 18а).

Следећа епизода из овог фриза је Благовести Јоакиму[86] (црт. Ia, 101) (Протојеванђеље, IV, 2–3). Ожалошћени Јоаким повукао се у планину и постећи четрдесет дана и ноћи моли се Богу да му да потомство. Приказан је како седи у жбуну који представља шатор (σκηνή), који је он себи подигао у планини. Анђео долеће и, благосиљајући га, саопштава му да ће Ана родити. Овом догађају присуствују и два пастира; један је млад, а други је старац са шеширом на глави. У позадини је планина (сл. 18б).

79 У монографији о Дечанима В. Р. Петковић не спомиње ову тројицу светитеља.

80 Ştefănescu, *L'illustration des liturgies,* 45; Lafontaine–Dosogne, *L'iconographie de l'Enfance, I,* 205.

81 Најстарији грчки текст Протојеванђеља је сачуван у рукопису Papyrus Bodmer V из IV века, cf. E. de Strycker, *La forme la plus ancienne du Protévangile de Jacques,* Subsidia hagiographica, N° 33, Bruxelles 1961. Српски превод потиче из XV века, а објавио га је S. Novaković, *Apokrifno Protojevanđelje Jakovljevo,* Starine JAZU, knj. X, (Zagreb 1878), 61–71.

82 По тексту Протојеванђеља (I, 1–4) првосвештеник се зове Рувим, али у монументалном сликарству он је понекад обележаван и као Захарија, cf. Lafontaine–Dosogne, *op. cit.,* 65.

83 У Протојеванђељу се Ана не спомиње, али почевши од XII века и она се слика уз Јоакима, cf. *Ibidem,* 63–66.

84 У тексту се не каже које је дарове Јоаким желео да принесе, али се зна да су богати Јевреји приносили јагањце, а сиромашни голубове, cf. *Ibidem,* 63. Петковић, *Дечани,* 40, је погрешно забележио да су Јоаким и Ана насликани са голубовима.

85 Ова сцена није описана у Протојеванђељу, али, почевши од XI века она се јавља у Богородичином циклусу, cf. Lafontaine–Dosogne, *op. cit.,* 66–67.

86 По апокрифном тексту је најпре Ани јављено да ће родити, а потом стижу пастири који јој јављају да је и Јоакиму анђео донео радосну вест. (Протојеванђеље, III, 1–3; IV, 1–3). Међутим, већ од друге половине XII века у цариградској уметности се јавља обичај да се најпре приказују Благовести Јоакиму, а затим Ани, што ће бити прихваћено и у српским циклусима, cf. Бабић, *Краљева црква,* 170.

На претходну сцену се надовезују Благовести Ани (црт. Ia, 102) (Протојеванђеље, III, 1–3; IV, 1). Ана је насликана како се моли у свом врту са фонтаном, чији је један базен у виду крста, а други је правоугаоног облика. Поред ње је ловорово дрвеће; у крошњи највећег је гнездо са четири птића које храни мајка. Та нежна сцена растужује Ану, подсећајући је на њену неплодност. Анђео са радосном вешћу долеће са источне стране. Анин врт је опасан двоспратном грађевином са портиком (сл. 18б).

Циклус се наставља на западном зиду сценом Зачећа Богородице (црт. Ia, 103) (Протојеванђеље, IV, 4). Приказан је сусрет Јоакима и Ане, које се грле јер су им молитве услишене. Иза њих је масиван зид са кулом на јужној страни композиције.

На западном зиду насликана је једна девојка са посудом у рукама (црт. Ia, 104a) из композиције Рођење Богородице (црт. I, 104b), која је смештена у четвртој зони на северном зиду. За иконографију ове сцене била је важнија античка ликовна традиција у приказивању рођења детета, обогаћена обичајима са византијског двора, него текст Протојеванђеља.[87] У првом плану је Ана на постељи; десну руку је принела ка послужавнику са понудама који јој приноси једна девојка. Поред њеног кревета је Јоаким. Мала Марија је у колевци смештеној иза мајчиног кревета. Једна девојка стоји крај колевке и махалицом освежава породиљу и дете. Ани прилазе још три младе жене са даровима у бокастим посудама са поклопцима. У позадини је велика тробродна грађевина са велумом.

На следећој сцени је приказано како срећни родитељи мазе малу Марију[88] (црт. I, 105). На полукружној клупи седе Јоаким и Ана са чедом између себе. Оно на глави има белу мараму, а ручицом додирује мајчин образ. Нежној сцени присуствују и две девојке које стоје иза наслона клупе. Иза њих је здање са полукружним сводом.

Маријиних првих седам корака, које она прави са само шест месеци [89] (црт. I, 106a) (Протојеванђеље, VI, 1) видимо на следећој композицији. Родитељи седе ослањајући стопала на суподанеуму и пружају руке ка Марији да је прихвате. Дете је и у овој сцени приказано са белом марамом на глави. Млада слушкиња придржава Марију да не падне. На западној и на јужној страни североисточног пиластра насликане су још две девојке (црт. I, 106b, 106c), које, стојећи иза ниског зида, погледом прате прве детиње кораке. Иза Јоакима и Ане је компликована архитектура са велумом.

Најсвечанији тренутак са прославе Маријиног првог рођендана је када она прима благослов од тројице јереја (црт. I, 107) (Протојеванђеље, VI, 2–3). Сцена је изведена у трећој зони апсиде, чиме је наглашен и литургијски смисао ове сцене из Маријиног живота. Симболичан број првосвештеника који благосиљају дете, чијим је рођењем почело да се испуњава пророчанство о доласку Месије, подсећа на св. Тројицу, којој се свештеник и ђакон молитвено обраћају на почетку обреда проскомидије, а потом иште помоћ и заступништво од "благословене Богородице".[90] Северни део композиције је доста оштећен, али се распознају Ана и Јоаким који носи малу Богородицу. Они је приводе првосвештеницима који је благосиљају, а седе за мраморним столом бадемастог облика, који је покривен пурпурном тканином са златном бордуром. На столу су две чиније у којима су неправилни комадићи хране.[91] У позадини су две високе грађевине.

У трећој зони на северном зиду је Ваведење Богородице (црт. I, 108) (Протојеванђеље, VII, 1–3; VIII, 1). Трогодишња Марија, са црвеном марамом на глави, пружа откривене руке ка првосвештенику Захарији, који је очекује испред олтара, у којем је велики циборијум. Марију прате седам девица са упаљеним свећама у рукама, а на крају поворке су Јоаким и Ана. У позадини је велика тробродна грађевина са стубовима.

87 G. Babić, *Sur l'iconographie de la composition "Nativité de la Vierge"*, ЗРВИ 7 (1961), 169–175; Lafontaine–Dosogne, *op. cit.*, 92–98.

88 Та епизода се не спомиње у Протојеванђељу грчке и словенске редакције, али се среће у сиријским и јерменским преводима, cf, Lafontaine–Dosogne, *op. cit.*, 124–125.

89 По апокрифном тексту ова епизода се одвија после Рођења Богородице.

90 Ştefănescu, *L'illustration des liturgies*, 28.

91 Lafontaine–Dosogne, *op. cit.*, 132, сматра да су у чинијама приказана јаја.

У горњем источном углу композиције насликана је Марија како седи на трону, који је смештен на трећем степенику у олтару. Првосвештеник ју је ту поставио, јер је наслутио да ће она донети спас човечанству. Марија је приказана са хлебом који јој је донео анђео, који долеће са западне стране.

Када је Марија напунила дванаест година, првосвештеници су позвали све јеврејске удовце да донесу своје штапове како би јој одредили мужа (Протојеванђеље, IX, 1–2). У дечанском циклусу је приказан тренутак када се Захарија моли пред палицама просаца (црт. I, 109). Он клечи испред затвореног олтара у којем су штапови и Марија која се моли. Над олтаром је велики мраморни циборијум. У позадини је здање на чијем порталу је завеса везана у чвор.

За овом сценом непосредно следи композиција Захарија предаје Марију Јосифу (црт. I, 110) (Протојеванђеље, IX, 3). Првосвештеник стоји испред отворених двери олтара; у руци му је расцветала палица коју предаје Јосифу.[92] Између њих двојице је Марија с белом марамом на глави. Иза женика је група одбијених просаца. У позадини је трем са стубовима.

В. Р. Петковић је у књизи *La peinture serbe du moyen âge*[93] и, поново, у *Прегледу црквених споменика кроз повесницу српског народа*[94] навео да је у оквиру Богородичиног циклуса приказана и сцена Јосиф пребацује Марији. Ослањајући се на тај податак, Ж. Лафонтен-Дозоњ је, најпре претпоставила да је ту реч о сцени Јосиф одлази од куће, [95] а потом, да је, ипак, у питању представа Јосиф прекорева Богородицу.[96] У монографији посвећеној Дечанима В. Р. Петковић не спомиње ту композицију, која, у ствари, и није приказана у дечанском циклусу.

У трећој зони на источном зиду је представа Благовести на бунару (црт. I, 111), коју је В. Р. Петковић идентификовао као представу I икоса Богородичиног Акатиста.[97] Међутим, пажљивим поређењем текста Протојеванђеља (XI, 1) и слике долази се до закључка да је иконографија ове сцене инспирисана управо хагиографским текстом, а не Акатистом.[98] По апокрифном тексту, Марија је узевши посуду дошла на бунар да захвати воду када је чула глас који јој поручује да се радује јер је блажена међу женама. Та епизода се може схватити као прва најава – **Бл(а)говѣщение пр'во**, како гласи натпис са фреске, Марији да је она изабрана да се кроз њу оствари божија промисао.[99]

Слика понавља иконографску схему уобичајену за представу Благовести на бунару.[100] Марија стоји крај округлог бунара са посудом за воду у руци, док је другу руку подигла ка анђелу који долеће са северне стране (сл. 19). Оно по чему се ова представа разликује од других је појава великог пурпурног балдахина, ослоњеног на четири стуба с раскошним капителима. Балдахин је изнад Богородичине фигуре. Његово присуство тумачи се утицајем црквеног песништва.[101]

92 Иако се у Протојеванђељу, VI, 1, каже да је голубица излетела из палице и слетела на главу Јосифу док му је Захарија враћао, у византијској уметности се од XI века слика како Захарија враћа Јосифу расцветалу палицу – што је инспирисано Ароновом расцветалом палицом, симболом Богородице, cf. Lafontaine-Dosogne, *op. cit.*, 167–171.

93 Petković, *La peinture serbe, II,* 46–47.

94 Петковић, *Преглед,* 96.

95 J. Lafontaine-Dosogne, *Iconography of the Cycle of the Life of the Virgin,* in: The Kariye Djami, Vol. IV (1975), 184, н. 116.

96 J. Lafontaine-Dosogne, *Les cycles,* 308, н. 4, 310.

97 Петковић, *Дечани,* 46. Циклус Богородичиног Акатиста у Дечанима има двадесет и две сцене, међу којима су представљени и I икос (Благовести на бунару) и II кондак (Сила вишњега), cf. Петковић, *op. cit.,* 46.

98 J. Lafontaine-Dosogne, *Iconography of the Cycle of the Life of the Virgin,* in: The Kariye Djami, Vol. IV (1975), 190, н. 146; Eadem, *Les cycles,* 310–311; A. Pätzold, *Der Akathistos,* 17, н. 94.

99 Lafontaine-Dosogne, *Les cycles,* 310.

100 О иконографији ове сцене, cf, Réau, *op. cit., II,* 196; К. Καλοκύρη, Η Θεοτόκος εις την εικονογραφίαν, Ανατολής και Δύσεος, Θεσσαλονίκη 1972, 113–114.

101 Наведимо само да се у 9. оди, која се пое на празник Благовести, Богородица поздравља са "Здраво табернаклу и олтару", cf. E. Mercenier, G. Bainbridge, *La prière, Fêtes fixes,* II, 1, Chevetogne, 1962, 368.

У другој зони источног зида изведена је композиција Зачећа Христовог (црт. I, 112) за коју је В. Р. Петковић веровао да је илустрација II кондака Богородичиног Акатиста.[102] Новија истраживања су, међутим, показала да и ова сцена има свој писани извор у Протојеванђељу Јаковљевом.[103] Наиме, у Протојеванђељу XI, 1–3 каже се да је Марија, збуњена гласом који је чула на бунару, ушла у кућу и почела да преде вунену прећу. Тада се појавио анђео са вешћу да ће зачети од Духа светог и родити сина Исуса. Анђео каже Марији да ће зачети тако што ће: ...и сила вышнаго осѣнить те.[104] И управо те речи су исписане уз нашу сцену: Сила вишна⟨г⟩о wсѣни те. У опису сцене (сл. 20) налазимо детаље поменуте у тексту – Марија, фронтално насликана, седи на трону; на крилу јој је тканина обмотана око котура за вез, док левом руком испреда с калема потребну пурпурну прећу. Две девојке које стоје с обе стране трона, као и полукружни сегмент неба, из којег излазе три зрака, од којих средишњи, највећи, силази на Марију "осењујући је", елементи су преузети из иконографије IV строфе Акатиста, која, такође, симболично приказује зачеће Христово.[105]

Две последње сцене из Богородичиног циклуса су у другој зони северног зида; обе су доста оштећене, а ни натписи се нису сачували. Сусрет Марије и Јелисавете (црт. I, 113) (Протојеванђеље, XII, 2) приказан је на источном делу зида. Испред компликоване архитектонске кулисе насликан је загрљај једне младе и једне старе жене које ће плодовима својих утроба спасти свет.

Марија пије воду изобличења (црт. I, 114) (Протојеванђеље, XVI, 2) на западној је страни зида. Првосвештеник стоји испред олтара и држи велики кантарос; из те посуде Богородица пије воду која ће доказати њену невиност. Иза ње је Јосиф који ће, такође, бити подвргнут истом тесту честитости. Овом искушавању безгрешности супружника присуствују четворица мушкараца.

Благовести Захарији и старозаветне сцене

Поред Благовести Ани и Богородици, у трећој зони јужног зида, приказане су и Благовести Захарији (црт. Ia, 117) (Лука, I, 11–20), оцу Јована Крститеља. Оне још једанпут потврђују изузетну промишљеност дечанског програма, јер су ту по први и последњи пут у *историји српског и византијског живописа ова три најважнија догађаја из предисторије* оваплоћења Логоса приказана заједно. И у обреду проскомидије може се пронаћи повод за приказивање овог догађаја на овом месту, наиме прву честицу из треће просфоре свештеник вади у част Јована Претече и ставља је лево од св. Хлеба.[106] Захарија је насликан у одећи првосвештеника са плаштом на коме су орнаменти у виду слова. Исти такав плашт он носи и у сценама из Богородичиног циклуса. У десној руци му је висећа кадионица којом кади велики, полигонални, олтар са мраморним парапетним плочама и затвореним дверима. У левој руци држи посуду са куполастим поклопцем. Анђео долеће с источне стране, доносећи старом првосвештенику радосну вест.

Када је дечански иконограф укључио у програм протезиса и четири старозаветне сцене – Руно Гедеоново, Јаковљев сан, Јаков се рве с анђелом и Шатор сведочанства – он је само наставио традицију по којој су се у старозаветним стиховима налазили симболи и метафоре Богородичине улоге у оваплоћењу Логоса и евхаристичког смисла Христове жртве.[107]

102 Петковић, *Дечани*, 46.

103 Pätzold, *Der Akathistos*, 79–80; Lafontaine–Dosogne, *Les cycles*, 310.

104 S. Novaković, *op. cit.*, 66; Lafontaine–Dosogne, *Les cycles*, 310, сматра да натпис уз ову сцену понавља почетне речи IV строфе Акатиста.

105 Девојке и сегмент неба су свакако насликани по узору на слику IV строфе Акатиста, cf. Pätzold, *op. cit.*, 80.

106 Brightman, *Liturgies*, 358.

107 У византијским храмовима јављају се у XIII веку, у Бетанији, Св. Софији у Трапезунту и охридској Богородици Перивлепти, а око 1300. неколико таквих сцена је изведено у протезису Протатона, cf. B. Todić, *Protaton et la peinture serbe des premièrs décennies du XIVe siècle*, L'Art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituales au XIVe siècle, Belgrade 1987, 28.

Композиција Руно Гедеоново[108] (црт. I, 64) (Књига о судијама, VI, 37–38) насликана је у другој зони пиластра између олтара и протезиса. Приказан је Гедеон како енергичним покретима цеди руно у велику посуду са стопом, налик на путир. Из полукружног сегмента неба на руно падају крупне капи росе. Ово божанско уверавање Гедеона да је баш он одабран да ослободи Израел одвија се у голом, стеновитом пејзажу.

Борба праоца Јакова с анђелом[109] (црт. Ia, 68) (I књ. Мојсијева, XXXII, 24–30) насликана је насупрот Руну Гедеоновом. Јаков је представљен као млад човек, тек изникле браде, у краткој туници; он је у рвачком загрљају с анђелом, обученим у хитон и химатион. Ова равноправна борба одвија се у карактеристичном планинском пејзажу (сл. 22).

Пре борбе с анђелом, Јаков је уснио сан о лествици која спаја земљу са небом[110] (црт. Ia, 116) (I књ. Мојсијева, XXVIII, 16–18). Тај библијски сан приказан је у другој зони на северној страни пиластра који са западне стране одваја олтар од проскомидије. Млади Јаков спава у стеновитом пејзажу без вегетације. Западно су лествице које досежу до сегмента неба у коме је попрсје Богородице; она је у молитвеном ставу са рукама на грудима и длановима окренутим ка гледаоцу. Уз лествицу се пењу два анђела, док се трећи одмара седећи. Приказани су у белим хитонима и химатионима (сл. 22).

У другој зони на северном зиду представљена је старозаветна Скинија [111](црт. I, 115) (II књ. Мојсијева, XL, 1–5, 9–10, 32–35). Јасније него неке друге старозаветне префигурације Скинија има и евхаристичку симболику, коју је истицао још св. Павле (у посланици Јеврејима, IX, 11–28). Он за Христа каже да је поглавар свештенички, који је дошао кроз савршенију скинију и својом жртвом искупио грехе света, да је истовремено и свештеник и жртва.[112] Евхаристички смисао ове сцене је јако наглашен тиме што је приказана управо у протезису, месту где се свети дарови припремају за освећење. На литургији св. Јована Златоустог, а у служби проскомидије, свештеник другу честицу из треће просфоре намењује пророцима, од којих прве помиње Мојсија и Арона, који су приказани како служе у старозаветној Скинији.[113]

У унутрашњости шатора, који има три кубета, виде се голобради Мојсије и седокоси Арон који, у одећи првосвештеника са украсним словима (*panni litterati*) на плашту, служе у Светињи над светињама. Мојсије држи ручну кадионицу и котарицу са пресним хлебовима, а Арон висећу кадионицу и котарицу са пресним хлебовима. Оба лика су приказана са крунама на глави. Они стоје испред ковчега завета који је покривен пурпурном тканином на којој је медаљон са попрсјем Марије у молитвеном ставу. На ковчегу су таблице закона и златна стамна. Унутрашњост шатора осветљавају свеће са једног седмокраког и три једнокрака свећњака. Изван шатора, у горњем источном углу, три су допојасно насликана лика – два брадата и један голобради младић. Они пружају посуде са даровима ка Арону. В. Р. Петковић је претпоставио да су ту насликани поглавари дванаест израелских племена који доносе прилоге за освећење олтара.[114] Данас је тај део фреске доста оштећен.

108 Ј. Радовановић, *Руно Гедеоново у српском средњовековном сликарству,* Зограф 5 (1978), 42, сматра да дечанска сцена има искључиво евхаристичку симболику; међутим, ова композиција је промишљено приказана уз сцене Благовести на бунару и Зачеће Христово – као њихова старозаветна префигурација.

109 У односу на остале старозаветне сцене изведене у протезису Дечана, једино се прича о Јаковљевој борби с анђелом не чита као паримија на богослужењу за Богородичине празнике. Међутим, приказивање ове теме имало је дугу традицију, cf. S. de Nersessian, *The Illustrations of the Homilies of Grigory of Nazianzus, Paris. gr. 510,* DOP 16 (1962), 204.

110 Прича о лествици Јаковљевој чита се као паримија на великим вечерњим службама уочи Рођења Богородице, Благовести и Успења Богородице, cf. S. Dufrenne, *Problems iconographiques dans la peinture monumentale du début du XIVe siècle,* Византијска уметност почетком XIV века, Београд 1978, 33, н. 30.

111 Стихови из II књиге Мојсијеве, XL, 1–5, 9–10, 16, 34–35, који говоре о Скинији читају се на великом вечерњу уочи празника Ваведења Богородице, cf. Dufrenne, *op. cit.,* 33, н. 30. Колико је богослужење утицало на распоред фресака, показује и то што је Скинија насликана управо испод Ваведења Богородице.

112 Ştefănescu, *L'illustration des liturgies,* 461–462; М. Глигоријевић-Максимовић, *Скинија у Дечанима – порекло и развој иконографске теме,* Дечани и виз. уметност, 321–323.

113 Ştefănescu, *op. cit.,* 29; *Служебник,* 60.

114 Петковић, *Дечани,* 51.

ПОТРБУШЈЕ ЛУЧНОГ ПРОЛАЗА ИЗМЕЂУ ПРОТЕЗИСА И НАОСА

Већ смо видели да су у првим зонама приказана два архијереја из Службе Агнецу: св. Епифаније (црт. I, 87) (северно) и св. Петар Александријски (црт. Ia, 93) (јужно).

Појава сцена из Христове јавне делатности у протезису није новина коју је увео дечански иконограф – оне се ту сликају од краја XII века.[115]

У другој зони, изнад св. Епифанија, насликана је Парабола о изгубљеној овци[116] (црт. I, 118) (Матеј, XVIII, 12–13; Лука, XV, 4–6). То је једина паробола представљена у дечанском олтару.

У горњем делу слике је Христос који, благосиљајући, тумачи ову параболу брадатом човеку са марамом на глави. Поред њих је младић који хвата за рогове изгубљену животињу и приводи је стаду које пасе. У доњем делу представе су три младића која седе за столом и прослављају налазак изгубљене овце. Момак у средини држи чашу са пићем. Радња је приказана у стеновитом пејзажу са понеким дрветом.

У зони изнад насликано је једно Христово чудо – Исцељење слепог и глувог (црт. I, 119), како гласи натпис. Међутим, ниједан такав догађај није описан у јеванђељима. П. Андервуд је приметио да иконографија сцене и натпис нису у складу и да је ту реч о ретко сликаној представи Христос исцељује слепе и хроме у храму (Матеј, XXI, 14).[117] Приказано је како Христос, праћен својим ученицима, благосиља двојицу болесника, који седе под тремом једне грађевине. Затворених очију, они пружју руке ка Спаситељу. Болесници, старац и младић, исто су обучени: носе кратке тунике и шешире.

Пратећи хронолошки след јеванђеоске приче приказане су, на јужној страни потрбушја пролаза, једна испод друге сцене Христос проклиње суву смокву и Христос разговара о пореклу Јовановог крштења. Оне су и симболично и литургијски повезане. Наиме, неплодно смоквино дрво које Христос проклиње доводи се, између осталог, и у везу са речима Јована Претече да: "већ и сјекира код коријена дрвету стоји; свако дакле дрво које не рађа добра рода, сијече се и у огањ баца",[118] а већ у наредној сцени Христос на постављено питање о томе ко му је дао власт одговара питањем о пореклу Јовановог крштавања. То је есхатолошки смисао ове две сцене.[119] Оне су и литургијски повезане, обе се читају на јутрењу у Велики понедељак страсне седмице, као и у уторак девете недеље по Духовима (85. зачало по Матеју) и у четвртак шеснаесте недеље после Духова (52. зачало по Марку).[120]

Христос држи савијени свитак у левој руци, а десном благосиља групу људи, коју предводи старац дуге седе браде, са марамом на глави. Христа прате Петар и још тројица апостола. У позадини је капија са ниским зидом са источне стране. (црт. Ia, 121). В. Р. Петковић сматра да је ту приказан Христов разговор са садукејима о васкрсењу, односно, Исусов одговор на питање чија ће после васкрснућа бити жена која се седам пута удавала.[121] Он истиче да је натпис страдао и да се може ишчитати само: **ѩщє нє**....[122] Натпис је заиста тешко доступан, али захваљујући постављању скеле били смо у могућности да га прочитамо као: **Кр[ь]щєн[и]к Іѡ⟨аннѡво ѡтк⟩ѫдѹ к**, што нас упућује да је реч о једном другом Христовом разговору са главарима свећеничким. Наиме, Христос, упитан ко му је дао власт, одговара питањем: "Крштење Јованово откуда би, или с неба или од људи" (Матеј, XXI, 25; Марко, XI, 30; Лука, XX, 4). Управо су те речи исписане на нашој фресци, па се раније Петковићево тумачење мора одбацити.

115 На пример, у цркви св. Михаила на Пелопонезу, cf. T. Malmquist, *Byzantine 12th Century Frescoes in Kastoria*, Uppsala 1979, 132. У протезису Љуботена су приказана четири чуда, cf. Петковић, *Преглед*, 178.

116 Петковић, *op. cit.*, 40, прочитао је: ...ꙗ. ѡвць.

117 Undrwood, *Some Problems in Programs and Iconography of Ministry Cycles*, in: The Kariye Djami, Vol. IV, 298.

118 Матеј, III, 10; Лука, XIII, 7–9.

119 Réau, *op. cit., II*, 342.

120 Mercenier, *La prière, II, Les fêtes*, 101.

121 Петковић, *Дечани*, 32.

122 *Ibidem*, 32.

У трећој зони насликан је догађај који је непосредно претходио Христовој расправи о пореклу Јовановог крштења – Христос проклиње суву смокву (црт. Ia, 120) (Matej, XXI, 19–21; Марко, XI, 12–14). Христос праћен ученицима, међу којима препознајемо Петра, седи на камену и проклиње дрво смокве да више никада нема рода. Радња се одвија у пејзажу.

Св. Симеон столпник (црт. Ia, 122), монашки узор родоначелника династије Немањића,[123] представљен је у првој зони јужне стране потрбушја лучног пролаза између протезиса и наоса. Свети столпници се од XII века сликају у најсветијем делу цркве.[124]

ПОТРБУШЈЕ ЛУЧНОГ ПРОЛАЗА ИЗМЕЂУ ПРОТЕЗИСА И ОЛТАРА ПАРАКЛИСА СВ. ДИМИТРИЈА

На овој површини приказана су само три монаха: стојећа фигура првог дечанског игумана, Арсенија (црт. I, 123)[125] – личности којој се приписује највећа улога у избору иконографског програма Дечана и његови узори св. Арсеније (црт. I, 124) и св. Јефтимије (црт. I, 125). Укључивање првог дечанског игумана у програм протезиса, И. М. Ђорђевић повезује са помињањем заслужних људи за подизање задужбине у току обреда проскомидије.[126]

На западној страни пролаза је Арсеније са игуманском штаком у левој руци, а десном као да указује на српске светитеље, св. Саву и св. Арсенија I, који су насликани у апсиди параклиса Св. Димитрија.[127] Северно од Арсенија сачувао се део натписа: ...**прости прьваго игѹмена Ѩрсениѥ** ⟨**трѹдивьшаго**⟩ **сѧ вь мѣстѣ** ⟨**сѣм**⟩**ь св(ѣ)тѣмь**,[128] а јужно је исписана дугачка молитва у којој се игуман обраћа свом светом имењаку и заштитнику св. Арсенију, молећи га да се заузме за њега на дан страшног суда: **Х(ристо)вь пѹстиножителѥ с(ве)ты Ѩрсѣниѥ к тебѣ припадаю грѣшни и рабь твои Ѩрсѣниѥ в[ь] с(ве)тоѥ име твоѥ и м(о)лѹю сѧ с(ве)томь ти wбразѹ прьими ме вь стадо твоѥ ..... с(ве)ты ми м(о)лытвами твоими пом(и)лѹѥть ме грѣшнаго вь дьнь сѹдьны.**[129]

Св. Арсеније и св. Јефтимије (његова глава је доста оштећена) приказани су у монашким ризама, као и дечански игуман.

Схватање живописа као средства за објашњавање и преношење сложених теолошких мисли у Дечанима достиже врхунац. У средишњем делу пространог олтара су три уобичајене представе: Причешће апостола, Богородица с арханђелима и Служба архијереја, које ликовним језиком тумаче догме о оваплоћењу, жртви и васкрсењу Христовом. Те основне идеје сваког олтарског програма, у Дечанима су обогаћене низом алузија, изражених кроз многобројне сцене и ликове светитеља, бројније него у целокупном живопису неке мање цркве. Програм главне апсиде обједињен је идејом о јединству Старог и Новог завета, остваренoм доласком Месије у своју цркву, чије су оваплоћење и свештеничку службу предвидели у својим визијама пророци.

Програмом у протезису саопштавају се мисли о предисторији, самом оваплоћењу и крсној жртви Христовој, али и једином путу спасења који води преко Цркве, чији су представници, епископи, мученици и монаси, ту у великом броју приказани.

123 О св. Симеону столпнику у српском живопису, cf. И. М. Ђорђевић, *Свети столпници у српском зидном сликарству средњег века*, ЗЛУМС 18 (1982), 41–51.

124 С. Томековић, *Монашка традиција у задужбинама и списима архиепископа Данила II*, Архиепископ Данило II и његово доба, 425, 429.

125 Дечански игуман Арсеније насликан је и на западном зиду припрате, cf. Петковић, *Дечани*, 1.

126 И. М. Ђорђевић, *Представа Стефана Дечанског уз олтарску преграду у Дечанима*, Саопштења XV (1983), 40.

127 Ђорђевић, *op. cit.*, 40.

128 Натпис је преузет из Петковић, *Дечани*, 23.

129 Натпис је преузет из текста И. М. Ђорђевића, *op. cit.*, 40, с тим што смо реч **пом(и)лѹѥть**, прочитали као **пом(и)лѹѥт(ь)**. Петковић, *Дечани*, 23, исту реч је прочитао као **пом(а)гают(ь)**.





Сл. 1а. Фреско–икона Богородице Милостиве — Fig. 1a. The Virgin Eleousa

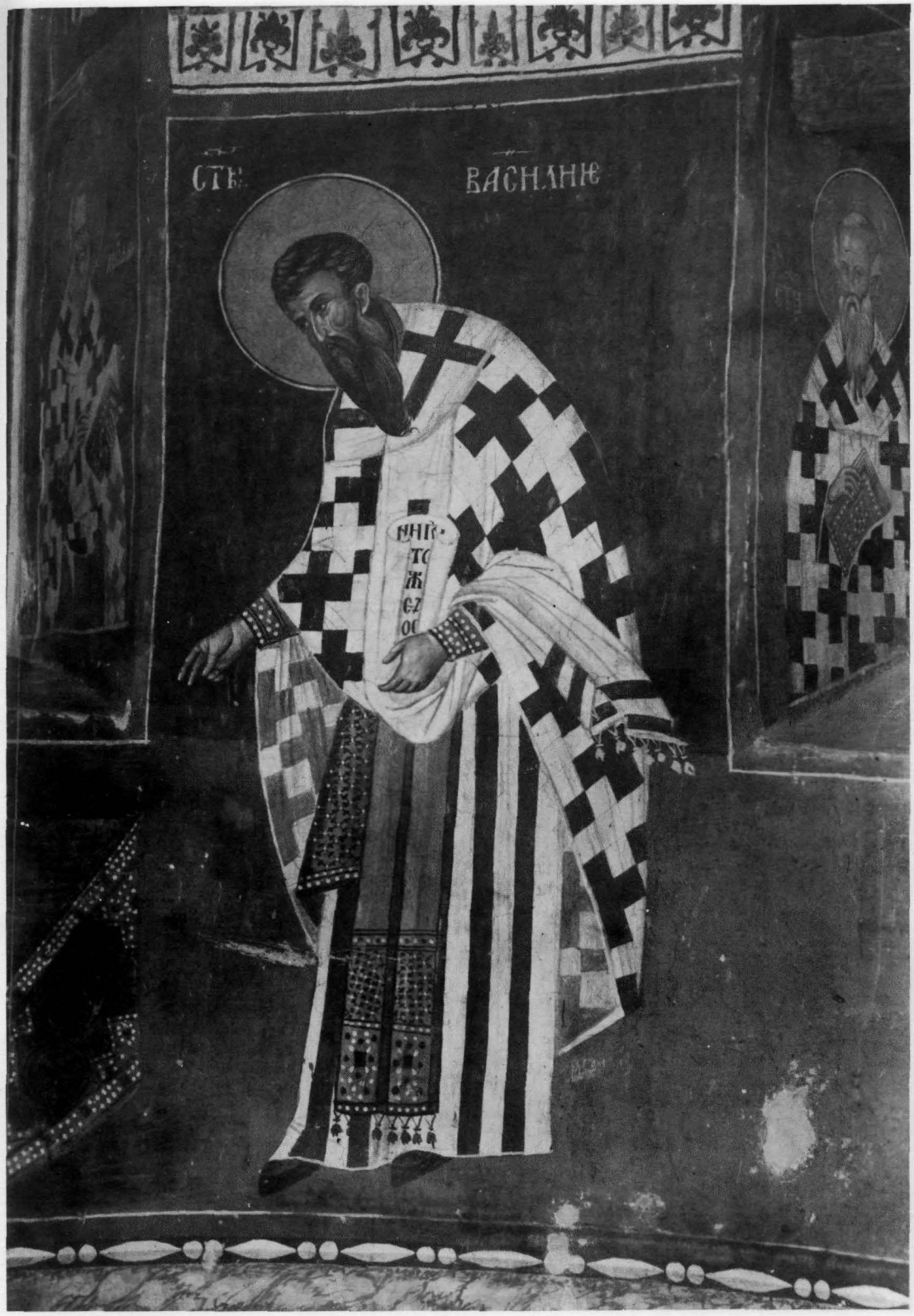
Сл. 1б. Представа орла који у кљуну носи змију — Fig. 1b. Eagle Carrying a Snake in its Beak



Сл. 2. Св. Јован Златоусти из Службе архијереја — Fig. 2. St. John Chrysostom (Officiating Church Fathers)



Сл. 3. Св. Григорије Богослов и св. Никола из Службе архијереја — Fig. 3. St. Gregory the Theologian and St. Nicholas (Officiating Church Fathers)



Сл. 4. Св. Василије Велики из Службе архијереја — Fig. 4. St. Basil the Great (Officiating Church Fathers)



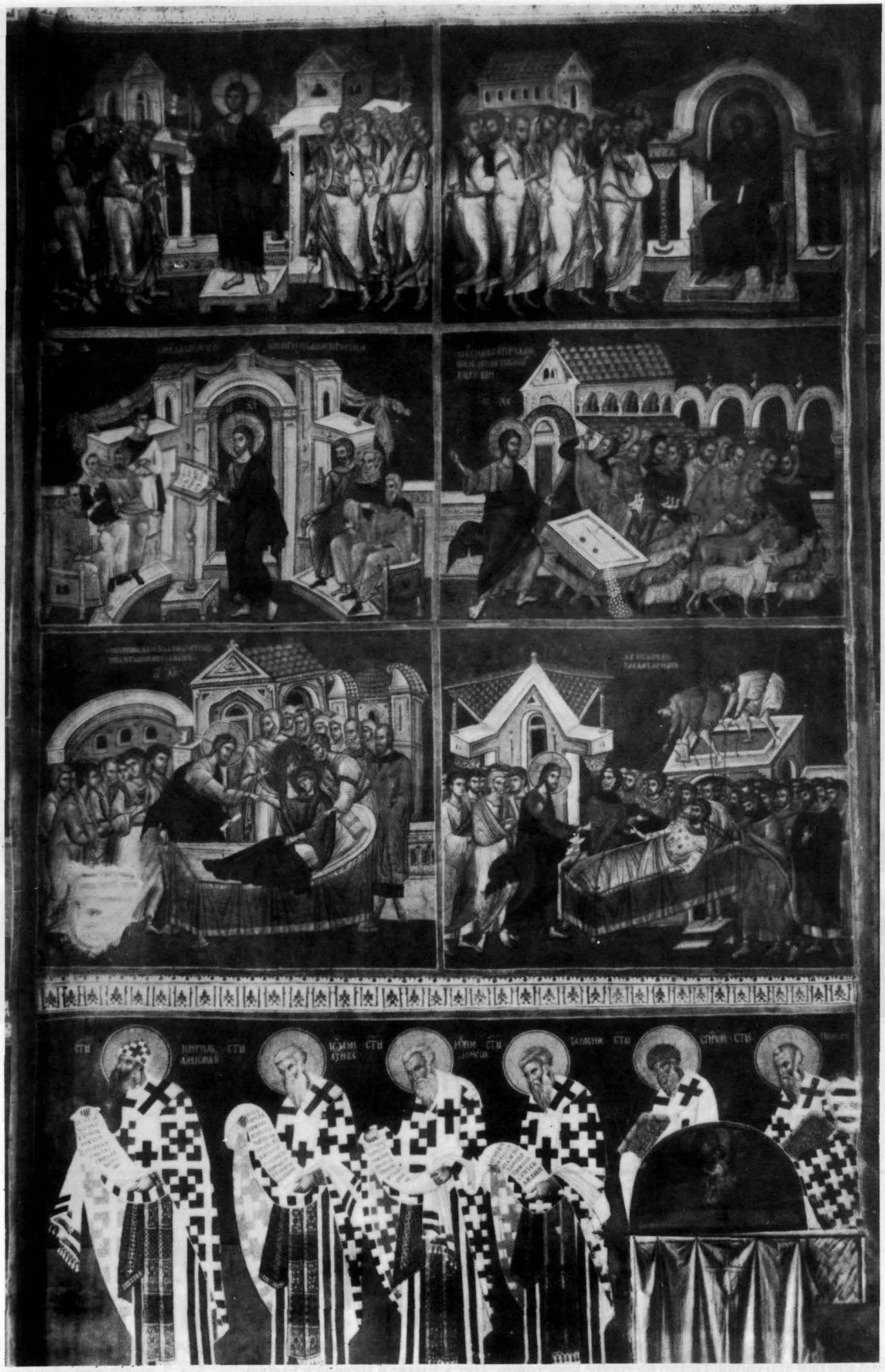
Сл. 5. Св. Атанасије и св. Григорије Ниски из Службе архијереја — Fig. 5. St. Athanasius and St. Gregory of Nissa (Officiating Church Fathers)



Сл. 6. Свети оци из Службе архијереја са јужног зида олтара: св. Кирил Александријски, св. Јован Милостиви, св. Игњатије Богоносац, св. Тарасије, св. Спиридон и св. Поликарп — Fig. 6. Officiating Church Fathers (south wall of the bema): St. Cyril of Alexandria, St. John the Almsgiver, St. Ignatius Theophoros, St. Tarasius, St. Spyridon, St. Polycarp



Сл. 7. Северни део свода: Петар на гробу Христовом, Пут у Емаус и Вечера у Емаусу — Fig. 7. North part of the vault: St. Peter at the Sepulcre, Journey to Emmaus and Supper at Emmaus





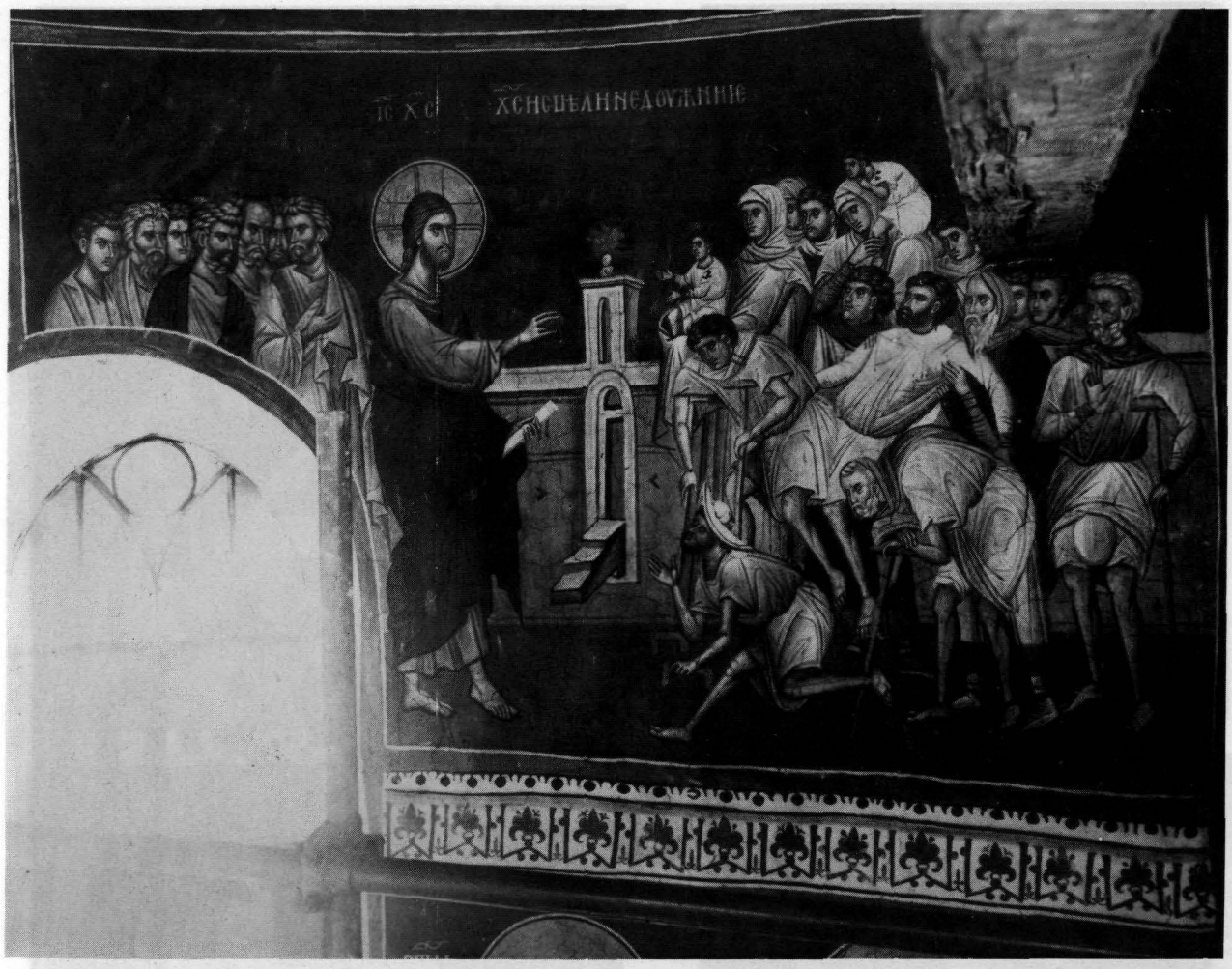
Сл. 9. Христос позива жедне да дођу к њему и пију — Fig. 9. Last Day of the Jew's Feast of Tabernacles: "If Any Man Thirst, Let Him Came to Me, and Drink"

←

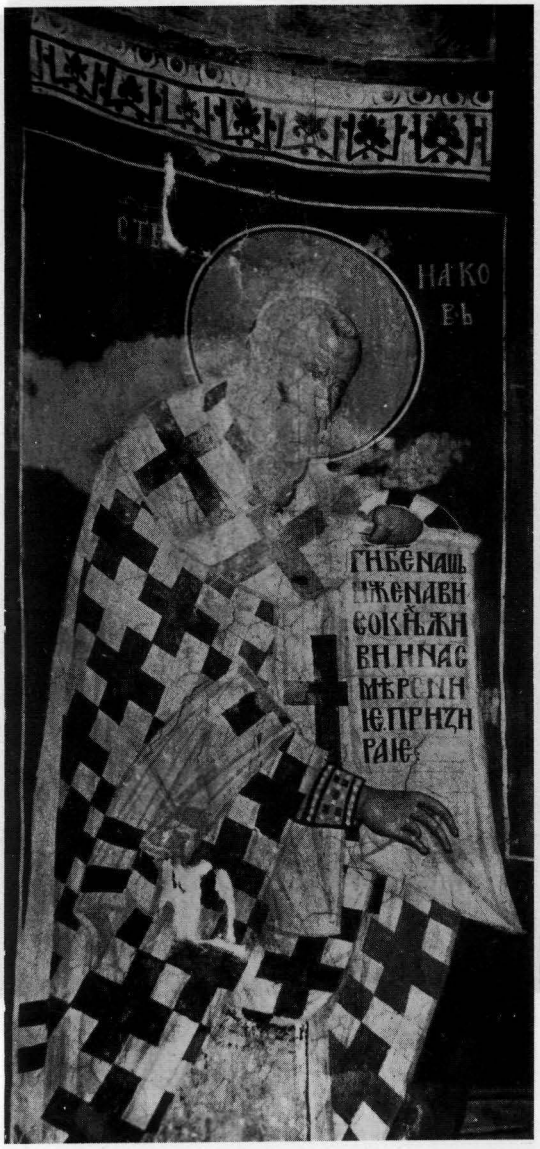
Сл. 8. Јужни зид олтарског простора: "Мир вам", Христос каже Петру да пасе његове овце, Христос чита књигу пророка Исаије, Христос изгони трговце из храма, Христос исцели Петрову таштту, Христос исцели раслабљеног, архиепископи из Службе архијереја, Богородица Милостива — Fig. 8. South wall of the bema: "Peace be with You", "Feed My Sheep", Christ Teaching in the Synagogue at Nazareth, Expulsion of the Merchants from the Temple, Christ Healing Peter's Mother-in-Law, Christ Healing the Paralytic at Capernaum, Officiating Church Fathers, The Virgin Eleousa



Сл. 10. Христос исцели бесног — Fig. 10. Christ Healing the Mad Man



Сл. 11. Христос исцели болесне од разних болести — Fig. 11. Christ Healing Various Diseases

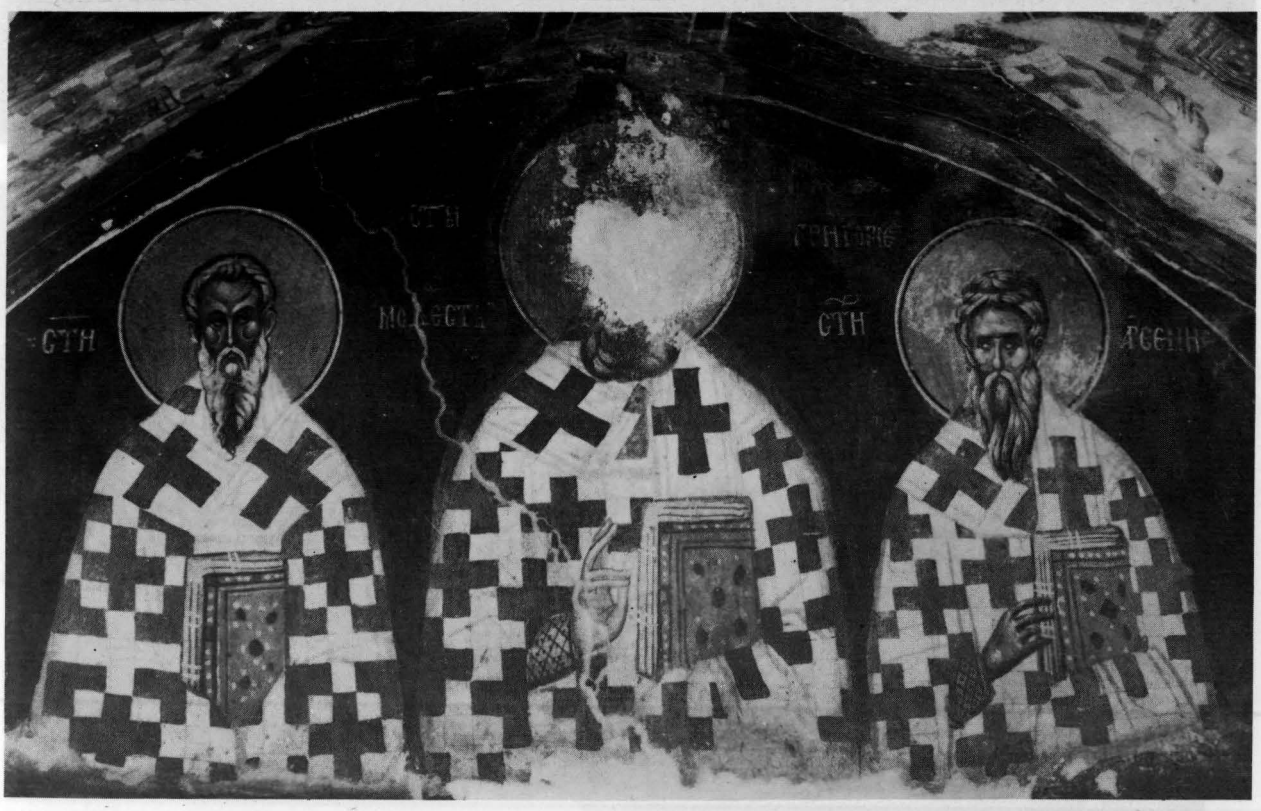




Сл. 12. Св. Јаков из Службе архијереја — Fig. 12. St. James (Officiating Church Fathers)

Сл. 14. Св. Тимотеј из Службе архијереја — Fig. 14. St. Timothy (Officiating Church Fathers)





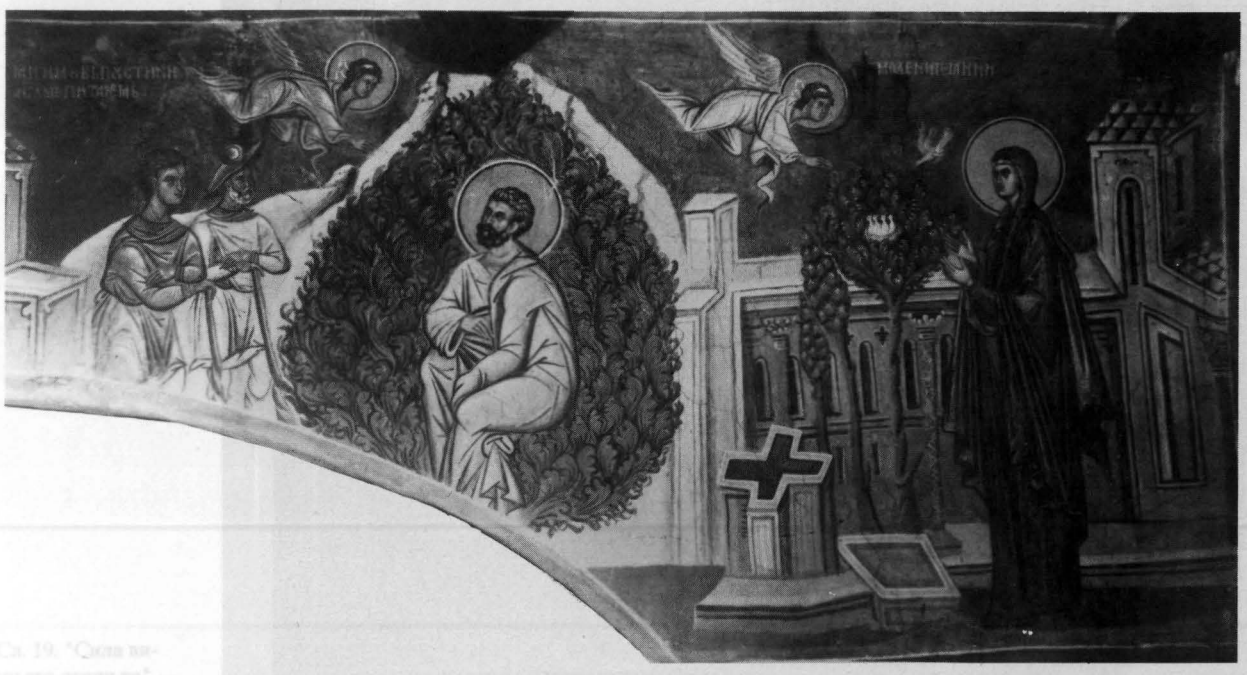
Сл. 13. Архиепископи из Службе архијереја (северни зид протезиса): св. Методије, два непозната епископа и св. Дионисије
Fig. 13. Officiating Church Fathers (north wall of the prothesis): St. Methodius, two unkown bishops and St.Dionysius

Сл. 16. Западни зид протезиса: св. Модест, св. Григорије и св. Арсеније — Fig. 16. West wall of prothesis: St. Modestus, St. Gregory, St. Arsenius



Сл. 15. Часна трпеза (апсида протезиса) — Fig. 15. Altar Table (Apse of prothesis)





Сл. 17а. Јужни зид протезиса: Одбијање дарова Јоакима и Ане, Јоаким и Ана се враћају са одбијеним даровима
Fig. 17a. South wall of the prothesis: Joachim's Offerings Rejected, Return of Joachim and Anne from the Temple

Сл. 17б. Јужни зид протезиса: Благовести Јоакиму и Ани — Fig. 17b. South wall of the prothesis: Annunciation to Joachim, Annunciation to Anne



Сл. 18. Благовести на бунару — Fig. 18. Annunciation to the Virgin at the Well



Сл. 19. "Сила вишњего осени те" — Fig. 19. Conception: "The Power of the Highest shall overshadow Thee"



Сл. 20. Лествица Јаковљева
Fig. 20. Jacob's Ladder



Сл. 22. Св. Ананија
Fig. 22. St. Ananias



Сл. 21. Јаков се рве с анђелом — Fig. 21. Jacob Wrestling with an Angel



Сл. 23. Свод олтара: Мироносице на гробу Христовом, Мироносице јављају апостолима о Христовом васкрсењу
Fig. 23. Vault of the bema: Holy Women at the Sepulcre, Holy Women Informing the Apostles about Christ's Resurection

FRESCO PROGRAM IN THE ALTAR AREA

BOJANA V. POPOVIĆ

The author classifies the Dečani altar presentations into 5 groups: individual figures of the Virgin, archangels and prophets, liturgical scenes, Christ's appearances after death, the cycle of Christ's public ministry and the cycle of Christ's miracles. The unique place of the Communion of the Apostles in the apse conch is stressed for it was previously unseen in Serbian fresco painting. The scenes from the cycle of the Christ's public ministry are also not commonplace among the altar frescoes in a Serbian church. The program in the prothesis chapel celebrates the Virgin and emphasizes the eucharistic meaning of Christ's sacrifice. In addition to individual figures of bishops, deacons and martyrs, this chapel holds the most complete cycle of the Virgin's life found in Serbian frescoes, with 16 scenes. The four Old Testament scenes shed light on the role of the Virgin as the personification of Logos and the eucharistic meaning of Christ's sacrifice. The prothesis chapel program is enriched with four more scenes of the teachings of Christs which are logically linked to the program in the neighboring northern choir of the naos. The portrait of Arsenije, the first hegoumenos of Dečani, is painted in the passage between the prothesis chapel and the sanctuary of the St. Demetrius chapel.

ПРОГРАМ ЖИВОПИСА У КУПОЛИ

МИОДРАГ МАРКОВИЋ

Украшавање куполе и највиших зона поткуполног простора дечанске цркве изведено је по угледу на веома раширени византијски образац, уобличен у неразвијеном виду још у другој половини IX столећа, а у потпуности формиран тек у време тзв. зреле фазе уметности ренесансе Палеолога.[1] Инспирисан учењима угледних византијских теолога о Христу као владару васељене и небеском цару који надгледа људе на земљи, тај образац је подразумевао попрсје Христа Пантократора у темену куполе храма.[2] Пример из Дечана (црт. II, 1) свакако је био веома репрезентативан, али је данас његов изглед услед оштећења измењен. Златни листићи који су прекривали знатан део слике (позадину, део Христове одеће и ореол) током векова су отпали, а преостали су само Христово лице, врат и део огртача. При том, сачувани фрагменти као да сведоче о једном неуобичајеном поступку сликара. Незадовољан, вероватно, својим првим покушајем, он је део фреске исекао и ишчистио, на његово место уметнуо нови слој малтера, а затим поновио Христов лик; јасно се види спојница по рубу лица и врата (сл. 1).

У кружном појасу око Христа представљена је Небеска литургија (црт. II, 2), тема која је, судећи по сачуваним споменицима, у куполни програм ушла у првим деценијама XIV века (сл. 2).[3] Иконографско решење је, попут ранијих примера из српске уметности,[4] надахнуто једним од најважнијих делова литургијског чина православне цркве –Великим входом, с тим што је у Дечанима одабран тренутак када ђакон ушавши у олтар с даровима дочекује свештеника пред престолом.[5] Наравно, у улози служитеља појављују се анђели.

У средишту композиције, непосредно изнад источног прозора тамбура, насликана је часна трпеза, надвишена мермерним балдахином и украшена пурпурним антиминсом на

1 О програму живописа у куполама цркава Византије и земаља њеног културног круга cf. S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des coupoles dans les églises du monde byzantin et postbyzantin*, L'Information d'Histoire de l'Art X/5 (Paris 1965), 185–199; O. Demus, *Probleme byzantinischer Kuppel–darstellungen*, CA 25 (1976), 101–108; T. Velmans, *Quelques programmes iconographiques de coupoles chypriotes du XIIe au XVe siècle*, CA 32 (1984), 137–162; N. Γκιολές, Ὁ Βυζαντινός τροῦλος καί τό εἰκονογραφικό τοῦ πρόγραμμα (Μέσα δου αἰ. – 1204), Ἀθῆναι 1990 (са детаљним пописом старије литературе на стр. 217–225).

2 О значењу куполне слике Христа Пантократора и о њеној појави у декоративном програму српских цркава cf. Бабић, *Краљева црква*, 64–66; Тодић, *Грачаница*, 138–139. За многе важне податке о овом иконографском типу cf. и C. Capizzi, ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ *(Saggio d'esegesi letterario–iconografica)*, Roma 1964, 177–359; J. Timken Matthews, *The Pantocrator: Title and Image*, Ann Arbor 1980; Γκιολές, o. c., 55–68 (са исцрпном библиографијом).

3 О Небеској литургији и њеној појави у декоративном програму куполе cf. Dufrenne, o. c., 196–199; K. Wessel, *Himmlische Liturgie*, RbK III, 119–131; В. Ј. Ђурић, *Раваничкиживопис и литургија*, in: Манастир Раваница – споменица о шестој стогодишњици, Београд 1981, 66–67; Бабић, *Краљева црква*, 68–69; Тодић, *Грачаница*, 139; Г. Бабић, *Литургијске теме у Богородичиној цркви у Пећи*, in: Архиепископ Данило II и његово доба, 377–382. У овим текстовима наведена је остала важнија литература о иконографији Небеске литургије.

4 Најстарији сачуван пример налази се у Краљевој цркви у Студеници. Cf. Бабић, *Краљева црква*, 68–69, где су наведене још неке представе Небеске литургије из српских цркава.

5 О церемонијалу Великог входа cf. Мирковић, *Литургика*, II, 82–85; R. F. Taft, *The Great Entrance. A History of the Transfer of Gifts and other Preanaphoral Rites of the Liturgy of St. John Chrysostom*, Roma 1978[2], 3–428. О утицају овог дела литургијског чина на иконографију Небеске литургије у средњовековној уметности cf. Ştefănescu, *L'illustration des liturgies, I*, 64–77; Ch. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982, 207, 218–219.

коме је извезен крст.[6] Чувају је два серафима, а уз њену јужну страну стоји анђео у ђаконској одежди (стихар и орар)[7], са црвеним аером пребаченим преко левог рамена. Означен је као **анг(ѣ)ль г(оспод)нь**. Дочекујући остале анђеле, учеснике у кружној процесији (укупно их је двадесет један), он у рукама држи кадионицу и дарохранилницу (сл. 3). Прва три анђела која му прилазе такође су обучени као ђакони.[8] Два носе дуге упаљене свеће у чираку, а трећи има у рукама рипиде (сл. 3). Следе два анђела у свештеничкој одежди, назначеној белим фелоном, епитрахиљем и надбедреником.[9] Један носи дарове на глави, покривши их широким покровцем, обрубљеним златом и бисерима, а други држи путир.[10] Затим су у поворци поново насликани анђели–ђакони. Први је преко левог плећа огрнуо црвени аер, украшен крстом, и носи кадионицу, други држи две рипиде, док трећи у рукама има високи чирак с трокраким постољем. Четврти анђео–ђакон такође је свећеносац. Поворку настављају два анђела у одећи свештеника. Први, огрнут белим огртачем, носи на глави покривени дискос, а други, који је насликан на западној страни тамбура, насупрот трпезе, обема рукама држи у висини груди путир четворолисног отвора. На себи има бели огртач, епитрахиљ и надбедреник. Иза њега се види седам фигура анђела–ђакона. Први је пребацио преко главе широку и дугу зелену тканину, аер или, што је мање вероватно, плаштаницу,[11] украшену златом извезеним крстом. Други носи две рипиде, а трећи има црвени ваздух (украшен крстом) пребачен преко левог рамена. У десној руци држи кадионицу. Следећа два анђела–ђакона из поворке држе обема рукама високе свећњаке, а шести је огромним аером прекрио главу, рамена и већи део тела, све до бокова. На пурпурној тканини нашивен је дугачак двоструки крст са дугом пречком у средини и две краће, у врху и у дну.[12] Седми анђео–ђакон у рукама има две рипиде украшене бисерима. Затим следе два анђела свештеника. Први је обучен у стихар са огртачем. Има епитрахиљ и надбедреник, а у рукама му је путир у виду амфоре с две дршке. Други анђео, и он са епитрахиљем и надбедреником, држи покривене дарове у здели на глави. И овде је на црвеном покривачу дискоса златом извезен крст, украшен бисерима. Поворку завршава анђео–ђакон у белом стихару, испод кога провирује доња пурпурна хаљина. Он носи у рукама лахан, широку зделу на којој је суд са водом за прање руку.[13]

6 Овакав начин украшавања антиминса имао је, изгледа, дугу традицију. Р. Тафт (о. с., 217) помиње да је један од најстаријих сачуваних примера (настао 1149. у Русији) декорисан једноставним крстом.

7 Занимљиво је да се код дечанских анђела–ђакона испод белих стихара примећује дуга, нешто тамнија хаљина која пада до тла. Она по свему судећи нема литургијско значење и биће да је преузета из свакодневне праксе. О одежди ђакона cf. нпр. К. Никольский, *Пособие к изучению устава богослужения православной церкви*, С.-Петербург 1888[4], 51–54; J. Braun, *Die liturgische Gewandung im Occident und Orient nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik*, Freiburg i. B. 1907, 92–101, 601–608; Л. Мирковић, *Литургика*, I, 121 sq; T. Papas, *Studien zur Geschichte der Messgewänder im byzantinischen Ritus*, München 1965, 62 sq.

8 И уз сваког од њих је, једнако као уз остале учеснике входа, исписан натпис **анг(ѣ)ль г(оспод)нь**.

9 О фелону, епитрахиљу и надбедренику као богослужбеној одежди својственој презвитерима (надбедреник и епископима) cf. Никольский, о. с., 54–71; Мирковић, о. с., 127–130; Papas, o. c., 62 sq, 130-212. Важно је поменути да се на старијим представама Небеске литургије као учесници јављају само анђели–ђакони; cf. Бабић, *Краљева црква*, 68, црт. I; Тодић, *Грачаница*, 139, сл. 6-9; Б. Живковић, *Грачаница. Цртежи фресака*, Београд 1989, I, 1–2; В. Ј. Ђурић, in: *Пећка патријаршија*, 145, сл. 85.

10 Изгледа да путир није покривен, мада средњовековна и савремена литургијска пракса налажу да буде тако. Наиме, обично се користе три покривача: један за дискос (τό δισκοκάλλυμα), други за путир (τό ποτηριοκάλλυμα) и трећи за оба сасуда заједно (ваздух или аер; ὁ ἀήρ); cf. Мирковић, *Литургика, I*, 117–118; Taft, o. c., 206–210 (ту су подаци и за остале предмете ношене у процесији Великог Входа).

11 Још је В. Троицки сматрао да велика тканина са представа Великог входа представља аер, закључивши да се термин плаштаница јавља тек крајем XVI века и то као ознака за аер који је добио специјалну намену; cf. В. Троицкий, *История плащаницы*, Богословский вестник, апрель 1912, т. I, Сергиев Посад 1912, 362–393, 505–530. И Р. Тафт (о. с., 210–213) верује да у великој тканини са представа Великог входа треба видети аер. Нагласивши да се не може прецизно одредити од када се аер и епитафиос третирају као два различита литургијска предмета, он напомиње да се аер као термин знатно раније јавља у изворима. Иначе, димензије аера су у средњем веку достизале величину и до 1.5 x 2.5м (cf. Taft, o. c., 210), тако да ни у том погледу нема сметњи да се велики покров насликан у оквиру дечанске Небеске литургије идентификује као аер.

12 То је тзв. руски крст који понавља облик голготског крста, са косо постављеном подножном даском.

13 У данашњој богослужбеној пракси прање руку (*lavabo*) се јавља током ритуала Великог Входа само на литургији коју служи епископ. Међутим, Тафт (о. с, 163–177, 488) је показао да су и архијерејска и презвитерска литургија

Од почетка XIV века у уметности земаља византијског културног круга Небеска литургија је претежно представљана уз угледање на Велики вход.[14] Тако се на најочигледнији начин ликовним језиком изражавала идеја о јединству земаљског и небеског обреда, посебно наглашавана у епохи Палеолога, а образложена знатно раније, у делима бројних хришћанских писаца који су учили да је видљиви обред у храму само одраз и антиципација обреда што га анђели врше на небу.[15] Додатни разлог за приказ Небеске литургије као анђеоског Великог входа, можда још важнији, нађен је у једном делу самог текста литургије, вековима изговараном у православним црквама и познатом широком кругу људи, не само најученијим верницима. То је молитва входа, где се каже: "Владико, Господе Боже наш ... учини да са нашим входом буде вход светих анђела, који с нама служе и с нама славослове твоју благост".[16]

Применивши за своје време уобичајену иконографску формулу Небеске службе, дечански сликар или његов теолошки саветник унели су и неке измене које се другде ретко јављају. Најпре, небески обред је у највећој могућој мери изједначен са земаљским. При том је као модел послужио стварни обред, а није, као у неким претходним случајевима, било никаквог угледања на симболичну представу службе великих архијереја, која је красила олтар. Стога је у Дечанима насликана само једна поворка,[17] док су мотиви попут Христа–агнеца на трпези потпуно изостављени.[18]

Особеност дечанске слике јесте и изразито велики број учесника у процесији (шеснаест ђакона и шест презвитера)[19], што упућује на помисао да су иконографи били надахнути најсвечанијим церемонијама Великог входа, са много служитеља, какве се се могле видети само у великим саборним храмовима. Ретки наративни извори који описују такве церемоније су веома згодни за поређења. Руски ходочасник Добриња Јадрејкович (потоњи Антоније архиепископ новгородски) видео је око 1200. године током службе у цариградској Св. Софији вход са даровима ношеним од "много попова и ђакона".[20] Још пре тога један стари јерусалимски рукопис говори о процесији Великог входа у којој учествују патријарх, два епископа, четири презвитера, четрдесет ђакона и дванаест ипођакона.[21]

Пажњу заслужује и натпис исписан уз дечанску представу Небеске литургије. Реч је о библијском трисагиону (*sanctus*), песми којом небеске силе славе Господа: **с(вѣ)ть с(вѣ)ть с(вѣ)ть г(оспод)ь савао(ть) испльнь н(ѣ)бо и зємлια слави кго**. Разлози за овакав избор сасвим су јасни. Химну серафима из визије Исаијине (Иса. VI, 3) као песму небеске хвале Господа помињу већ текстови литургија,[22] а тако су је третирали и велики црквени писци.[23] Штавише, Никола из Андиде (XI век), један од најзначајнијих византијских коментатора

некада (најкасније од X века) укључивале прање руку на Великом входу, односно да је оно обављано после преношења дарова.

14 Cf. нап. 3–5 supra.

15 О тумачењу односа небеског и земаљског обреда у патристичкој литератури cf. R. Bornert, *Les commentaires byzantins de la divine liturgie du VIIe au XVe* siècle, Paris 1966, 74 et passim, нарочито 176–178.

16 У најстаријем сачуваном византијском евхологиону (*Cod. Barberini 336*, сред. VIII века) цитирану молитву входа садржи само литургија св. Василија Великог (cf. Brightmann, *Liturgies*, 312), али је она касније ушла и у литургију св. Јована Златоустог (cf. Π. Ν. Τρεμπέλας, Αἱ τρεῖς Λειτουργίαι κατὰ τοὺς ἐν 'Αθήναις κώδικας, Αθήναι 1935, 37). За молитву входа у старом српском преводу литургије cf. нпр. служабник *Ђоровић 7* из збирке рукописа Универзитетске библиотеке у Београду, настао средином XIV века (л. 20[в]). За модерни превод cf. *Божанствене литургије*, прев. Архим. Јустин Поповић, Београд 1978, 32, 92–93.

17 Неке старије Небеске литургије, нпр. из Краљеве цркве и Грачанице, имају по две поворке и две трпезе; cf. Г. Бабић, *Краљева црква*, 68–69, црт. I; Тодић, *Грачаница*, 139, сл. 6; Живковић, *Грачаница*, I, 1–2.

18 Христос жртва је насликан у Небеској литургији из Грачанице и пећке Богородице Одигитрије. Cf. Тодић, о. с., 139, сл. 6–9; Бабић, *Литургијске теме*, 380, сл. 3.

19 Реткост појаве анђела–свештеника у представи Небеске литургије већ је наглашена; cf. нап. 9 supra. И она је, несумњиво, последица дословног пресликавања земаљског Великог входа.

20 *Путешествие новгородскаго архиепископа Антония в Царьград в конце 12-го столетия*, ed. П. Савваитов, Санктпетербург 1872, 23, 76.

21 Троицкий, о. с., 385.

22 Молитва трисвете песме, херувимска песма, молитва благодарења при Узношењу; cf. Brightmann, *Liturgies*, 313, 318, 322–323, 573; Taft, о. с., 53–118.

23 Bornert, о. с., 103.

литургије, тумачи да анђели певају трисагион управо на Великом входу.[24] И иконографска традиција је, у складу са оваквим гледиштима, врло рано прихватила *sanctus* као погодан за исписивање уз фигуре служашчих анђела. Скоро два века пре живописања Дечана, у кипарском селу Перахорио, у куполи цркве Св. Апостола, насликана је процесија анђела око Христа, а до њих су, на западном пару пандантифа, тетраморф и серафим уз које су исписане речи песме серафима из Исаијине визије.[25] Само нешто касније (такође у XII веку), у куполи Евангелистрије, у Јеракију (Пелопонез), библијски трисагион је исписан изнад глава анђела насликаних у поклоњењу Хетимасији.[26] Тамо где је трисагион био исписан уз представу анђеоског Великог входа, а то се дешавало и пре Дечана (у пећкој Богородици Одигитрији, на пример), чини се да се у избору натписа крила још једна намера – да се додатно нагласи сједињеност људи и небеских сила у слављењу Господа.[27] Они носе исте одежде, обављају исти ритуал и, најзад, поју исту песму. *Sanctus*, наиме, није само песма серафима, он је и саставни део литургијског чина земаљске цркве: рецитован је (као "победна песма") на анафори, заједно са молитвом благодарења која најбоље изражава мисао о заједничкој служби небеских и земаљских свештенослужитеља,[28] а у средњем веку могао се понегде чути и током самог Великог входа.[29]

У прстену између медаљона са представом Христа и Небеске литургије, поред орнаменталне траке сачувани су и фрагменти натписа, вероватно делови текста неког псалма. Помен Сиона указује на псалам 101 (102), 18–21, доста често исписиван у куполама православних цркава.[30] Како овај псалам говори о народу који ће хвалити Господа јер је с неба *погледао на земљу и ослободио смртне да би га славили на Сиону и у Јерусалиму*, разлоге његовог исписивања уз слику Христа Пантократора и Небеске литургије не треба посебно објашњавати.[31]

Фигуре старозаветних пророка украшавају, по одавно утврђеном обичају, тамбур куполе.[32] Северно и јужно од источног прозора насликани су Јеремија (црт. II, 10) и Исаија (црт. II, 3), а затим следе, у смеру казаљке на сату, Језекиљ, Јоил, Данило, Јона, Илија и Софонија (црт. II, 4–9). Сви су обучени у хитоне и химатионе и имају једноставне сандале на

24 PG 140, 441.

25 A. H. S. Megaw, E. J. W. Hawkins, *The Church of the Holy Apostles at Perachorio, Cyprus, and Its Frescoes*, DOP 16, 1962, 296–297, fig. 11.

26 Осим анђела, око Христа Пантократора ту су насликани тетраморфи и серафими; cf. M. Panayotidi, *Les églises de Géraki et de Monemvasia*, Corsi XXII (1975), 337.

27 Cf. Г. Бабић, *Литургијске теме*, 378–382.

28 "...пред Тобом стоје хиљаде Арханђела, и тма Анђела, Херувими и Серафими, шестокрили, многооки, крилати, који лакокрило лебде, победничку песму певајући, кличући, узвикујући и говорећи: Свет је, Свет, Свет, Господ Саваот, пуно је небо и земља славе Твоје...Са овим блаженим силама, човекољубиви Владико, и ми кличемо и говоримо: Свет си и пресвет Ти и Јединородни твој Син и Дух твој Свети...". Cf. Brightmann, *Liturgies*, 323–324; Τρεμπέλας, o. c., 105–106, 179. Корисно је имати у виду да већ најстарији познати рукопис са текстом литургије св. Јована Златоустог говори о песми серафима као о победној химни (τὸν ἐπινίκιον ὕμνον); cf. Brigtmann, o. c., 313. Мора се, такође, напоменути да српски служабници XIV века не предвиђају појање трисагиона уз молитву Узношења; cf. нпр. рукописе из НБС, *Дечани 123*, л. 31–31[в], 56[в]–57, *Дечани 127*, л. 13, или рукопис УБ *Ћоровић 7*, л. 38[в], 67[в], 68; итд. Иначе, о увођењу *sanctus*-а у анафору cf. R. Taft, *The Interpolation of the Sanctus into the Anaphora: When and Where? A Rewiev of the Dossier, Part I*, OCP 57 (1991), 281-308. За превод литургијских текстова који су данас у употреби cf. *Божанствене литургије*, 56–57, 112–113.

29 О томе сведоче поједини грчки и словенски служабници; cf. Taft, *Great Entrance*, 90–97, 225–227, 251.

30 Слова су сада видљива само са високих скела, а цитирамо их према белешкама Г. Бабић: "..... н. ȥємл⟨ю⟩ ..... ⟨с⟩иѡн ...". Пре Дечана стихови истог псалма исписани су у куполи пећке Богородице Одигитрије (Ђурић, in: *Пећка патријаршија*, 144–145), а дечанском примеру савремен је натпис из куполе Светог Спаса у Призрену (Ђорђевић, *Зидно сликарство властеле*, 368, 397). За неке византијске примере cf. Бабић, *Литургијске теме*, 377–378.

31 Само ћемо напоменути да се наведени стихови 101. псалма читају на Ускрс; cf. Mateos, *Le Typicon*, II , 94–95. V. и Никодимов типик, л. 152[б]–154.

32 О иконографији пророка у византијској уметности још увек нема потпуне студије. Корисне податке дају Hadermann–Misguich, *Kurbinovo*, 197–214; J. Lowden, *Illuminated Prophet Books. A Study of Byzantine Manuscripts of the Major and Minor Prophets*, University Park – London 1988, 49–63, 122–123; E. Kitzinger, *The Mosaics of St. Mary's of the Admiral in Palermo*, Washington 1990, 138–147.

ногама (сл. 4–10), изузев Данила, који је у краткој плавој туници, с ногама откривеним до изнад колена, и у црвеном плашту. На глави има капу источњачког свештеника, а на ногама црвене ципеле, тракама увезане око листова (сл. 8).[33] У левој руци држи савијен свитак, исто као и пророк Исаија, док осталих шест пророка имају развијене свитке, на којима су исписани делови текстова њихових пророчанстава (Јеремија: Јерем. XXXVIII, 31; Језекиљ: Језек. XXXVI, 24; Јоил: Јоил II, 12; Јона: Јона II, 3; Илија: 1 Цар. XVII, 8–9; Софонија: Соф. III, 8).[34] Избору пророка и текстова на њиховим свицима посвећивана је посебна пажња јер су се одговарајућим избором цитата творцима програма и поручиоцима пружале додатне могућности да сликом изразе конкретне теолошке поруке.[35] У Дечанима су, по свему судећи, текстови на свицима пророка бирани у складу са маузолејским карактером цркве. Наиме, четири од укупно шест одабраних текстова (Јонин, Софонијин, Илијин и Јеремијин) су саставни делови читања на богослужењу Велике суботе – дана који је од најранијих хришћанских времена био посвећен обележавању Спаситељевог телесног боравка у гробу и његове победе над адом и смрћу.[36] И преостала два текста улазе у састав триода. Онај са свитка пророка Језекиља је део службе за недељу Духова,[37] а Јоилов текст читан је на служби у среду сиропусне недеље.[38]

Испод фигура пророка налази се, слично као у приземној зони наоса, појас сокла, украшен имитацијом мермерних плоча, висок 95 центиметара.

У пандантифима су насликани јеванђелисти. То место, веома важно за конструкцију куполе, било је резервисано за фигуре "ослонаца хришћанског учења" још од X–XI века.[39] На источној страни су Јован (црт. II, 17) и Матеј (црт. II, 11), а Марко (црт. II, 13) и Лука (црт. II, 15) су на западу. Начин представљања писаца јеванђеља је сасвим типичан за византијски иконографски језик.[40] Врло детаљно су описане просторије у којима су они

33 Данило је представљен као леполик младић, без брковa и браде, управо онако како то прописује већ Елпијев приручник (IX–X век), cf. M. Χατζηδάκης, Ἐκ τῶν Ἑλπίου τοῦ Ρωμαίου, ΕΕΒΣ 14 (1938), 397, 409. И остали пророци су у Дечанима насликани у складу са старим упутствима, било да је реч о одећи или о физиономијама. Изузетак је једино пророк Илија који је другде обично представљан у мелоту, попут св. Јована Претече. Cf. Kitzinger, o. c., 146 (са старијом литературом).

34 Идентификације текстова са пророчких свитака из Дечана вршене су према старим српским рукописима из дечанске збирке: паримејнику из средине XIV века (НБС, *Дечани 141*, л. 23ª–162) цветном триоду, насталом средином XIV века (НБС, *Дечани 62*, л. 92в–329в) и посном триоду из 1360/70 (НБС, *Дечани 63*, л. 21). Консултован је и најстарији грчки превод текста Старог завета, који је издао A. Rahlfs, *Septuaginta. Id est Vetus Testamentum graece iuxta LXX interpretes*, Stuttgart 1950⁴ (треба напоменути да је 31. стих тридесет осмог поглавља Јеремијине књиге из Септуагинте наведен у модерним издањима Старог завета као 31. стих тридесет првог поглавља Јеремије).

35 Солидан број грчких натписа са пророчких свитака сакупила је A.-M. Gravgaard, *Inscriptions of Old Testament Prophecies in Byzantine Churches. A Catalogue*, Copenhagen 1979. Неке од текстова из српских цркава објавила је Љ. Поповић, cf. Lj. D. Popovich, *Compositional and Theological Concepts in Four Prophet Cycles in Churches Selected from the Period of King Milutin (1282–1321)*, Cyrillomethodianum VIII–IX (Thessalonique 1984–1985), 283–298, sch. I–IV; eadem, *Фигуре пророка у куполи Богородице Одигитрије у Пећи: Идентификација и тумачење текстова*, in: Архиепископ Данило II и његово доба, 443–464.

36 О значењу које је хришћанска црква придавала и придаје Великој суботи cf. нпр. текст синаксара празника из једног српског цветног триода с поч. XV века (УБ, *Ћоровић 22*, л. 47в–48); cf. такође, Никольский, *Пособие*, 583 sq; Mercenier, *La prière*, II/2, 217; Л. Мирковић, *Хеортологија или историјски развитак и богослужење празника православне источне цркве*, Београд 1961, 169–171.

Поменута четири текста са дечанских пророчких свитака читани су на вечерњи Велике суботе, непосредно пре литургије Василија Великог и почетка слављења Ускрса; cf. *Дечани 141*, л. 143–153ª и *Дечани 62*, л. 95ª–105ª. О читању паримија на Велику суботу у византијској богослужбеној пракси cf. Rahlfs, *Die Lektionen*, 40.

37 Cf. *Дечани 141*, л. 162в; *Дечани 62*, л. 328ᵛ–329; Rahlfs, *Die Lektionen*, 43.

38 Cf. *Дечани 141*, 23; *Дечани 63*, л. 21; Rahlfs, *Die Lektionen*, 34.

39 В. Н. Лазарев, *Мозаики Софии Киевской*, Москва 1960, 88; E. Kitzinger, *The Portraits of the Evangelists in the Cappella Palatina in Palermo*, in: Studien zur mittelalterlichen Kunst, 800–1250 (Festschrift für Florentine Mütherich zum 70. Geburstag), München 1985, 190.

40 О иконографији јеванђелиста cf. A. M. Friend, *The portraits of the Evangelists in Greek and Latin manuscripts, I*, Art Studies 5 (Princeton 1927), 115–147; *II*, 7 (1929), 1–29; H. Hunger, K. Wessel, *Evangelisten*, RbK II, 452–507; H. Buchthal, H. Belting, *Patronage in Thirteenth-century Constantinople. An Atelier of Late Byzantine Book Illumination and Calligraphy*, Washington 1978, 17–34; G. Galavaris, *The Illustrations of the Prefaces in Byzantine*

радили, као и прибор којим су се служили.[41] По решењу позадине једино се издваја представа јеванђелиста Јована и младог Прохора, али ни она не излази из оквира традиције. Сликањем стеновитог пејзажа уз архитектонску кулису и раније се алудирало да су Јован и његов ученик у тренутку писања текста боравили у пећини на Патмосу.[42] Јован је окренуо главу ка небу, приказаном у виду сегмента круга, одакле прима надахнуће преко руке Божије. Божанско порекло јеванђелских текстова показано је и на представи св. Матеја, али на другачији начин. Ослонивши књигу преко колена, јеванђелист не пише него само преписује већ припремљен текст са свитка положеног на налоњ (сл. 11). И св. Марко, чија је фигура знатно оштећена, наслања књигу на колена, док св. Лука при писању користи пулт. Његов лик, са тонзуром на темену, сасвим је традиционалан, исто као и ликови остале тројице јеванђелиста (сл. 12).[43]

Између пандантифа су насликане чувене нерукотворене иконе, сведочанства о Христовом оваплоћењу, а уз њих су и два медаљона са попрсјима анђела. Христов лик на св. Убрусу налази се на источној страни, између Јована и Матеја, док је св. Керамида на западу, између Марка и Луке. На јужној страни, између Матеја и Марка, насликан је медаљон са попрсјем арханђела Гаврила (црт. II, 12), а на северу је, између Луке и Јована, попрсје арханђела Михаила (црт. II, 16).[44]

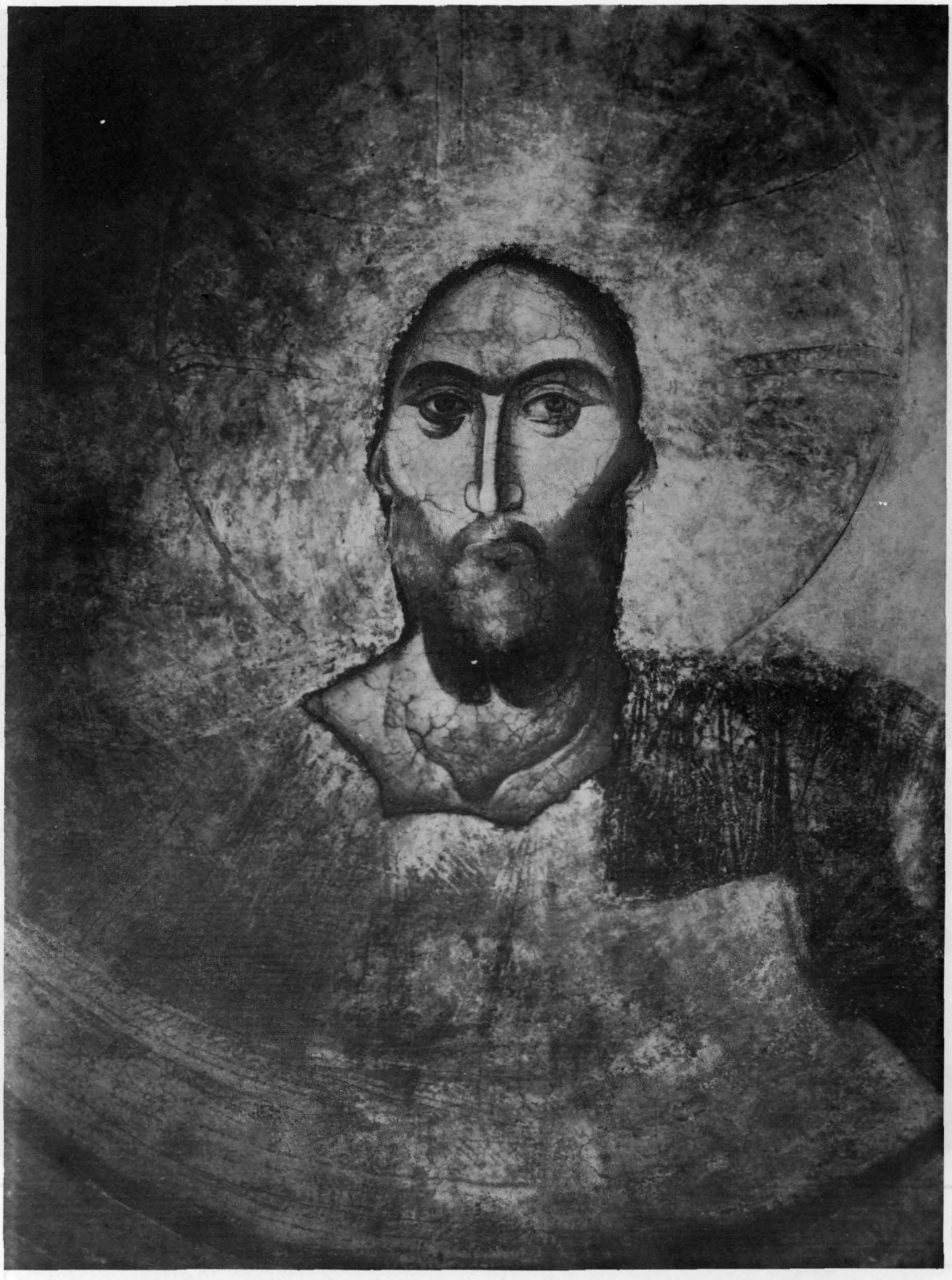
Gospels, Wien 1979, 33–101; I. Spatharakis, *The Left-Handed Evangelist. A Contribution to Palaeologan Iconography*, London 1988.

41 Неке од представа прибора за писање из Дечана анализира И. М. Ђорђевић, *Представе прибора за писање и опрему књиге у српском средњовековном сликарству*, Зборник Владимира Мошина, Београд 1977, 90–95, сл. 1–2.

42 Friend, o. c., I, 146–147; R. S. Nelson, *The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book*, New York 1980, 7.

43 О представљању физиономија јеванђелиста cf. Kitzinger, *The Portraits*, 187 sq. О пореклу и значењу тонзуре код хришћана cf. С. Радојчић, *Тонзура св. Саве*, in: idem, *Узори и дела старих српских уметника*, Београд 1975, 19–31.

44 Од времена Комнина Убрус и Керамида редовно су сликани у поткуполном простору, између пандантифа, cf. Dufrenne, *Les programes des coupoles*, 194; T. Velmans, *L'église de Khé, en Géorgie*, Зограф 10 (1979), 74–78; N. Thierry, *Deux notes à propos du Mandylion*, Зограф 11 (1980), 16–19; Γκιολές, o. c., 181–186. О Христовој нерукотвореној слици cf. и A. Grabar, *La Sainte Face de Laon*, Prague 1931; K. Weitzmann, *The Mandylion and Constantine Porphyrogennetos*, CA 11 (1960), 163–184; Pallas, *Passion*, 134–146; Σ. Παλαδάκη-Oekland, Τό "Αγιο Μανδήλιο ὡς τό νέο σύμβολο σέ ἕνα ἀρχαῖο εἰκονογραφικό σχῆμα, Δελτίον ΧΑΕ 14 (1987–1988), 1989, 283–296. Што се тиче попрсја анђела, има претпоставки да је овакво програмско решење настало у намери да се нерукотвореним иконама на још један начин искаже поштовање, cf. Бабић, *Краљева црква*, 94.



Сл. 1. Христос Пантократор — Fig. 1. Christ the Pantocrator



Сл. 2. Небеска литургија — Fig. 2. Divine Liturgy



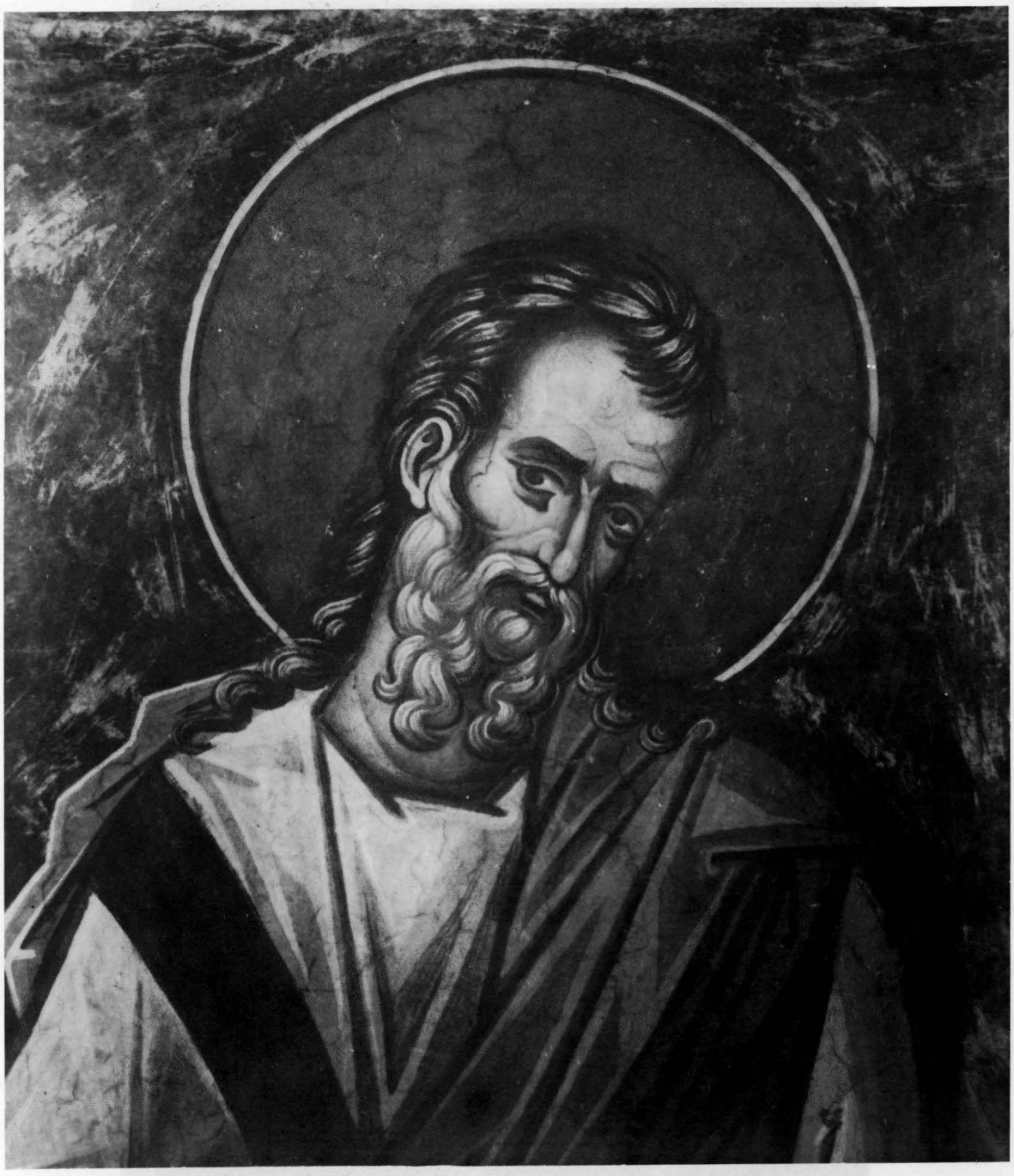
Сл. 3. Небеска литургија (детаљ) — Fig. 3. Divine Liturgy (a detail)



Сл. 4. Пророк Исаија — Fig. 4. Isaiah the Prophet



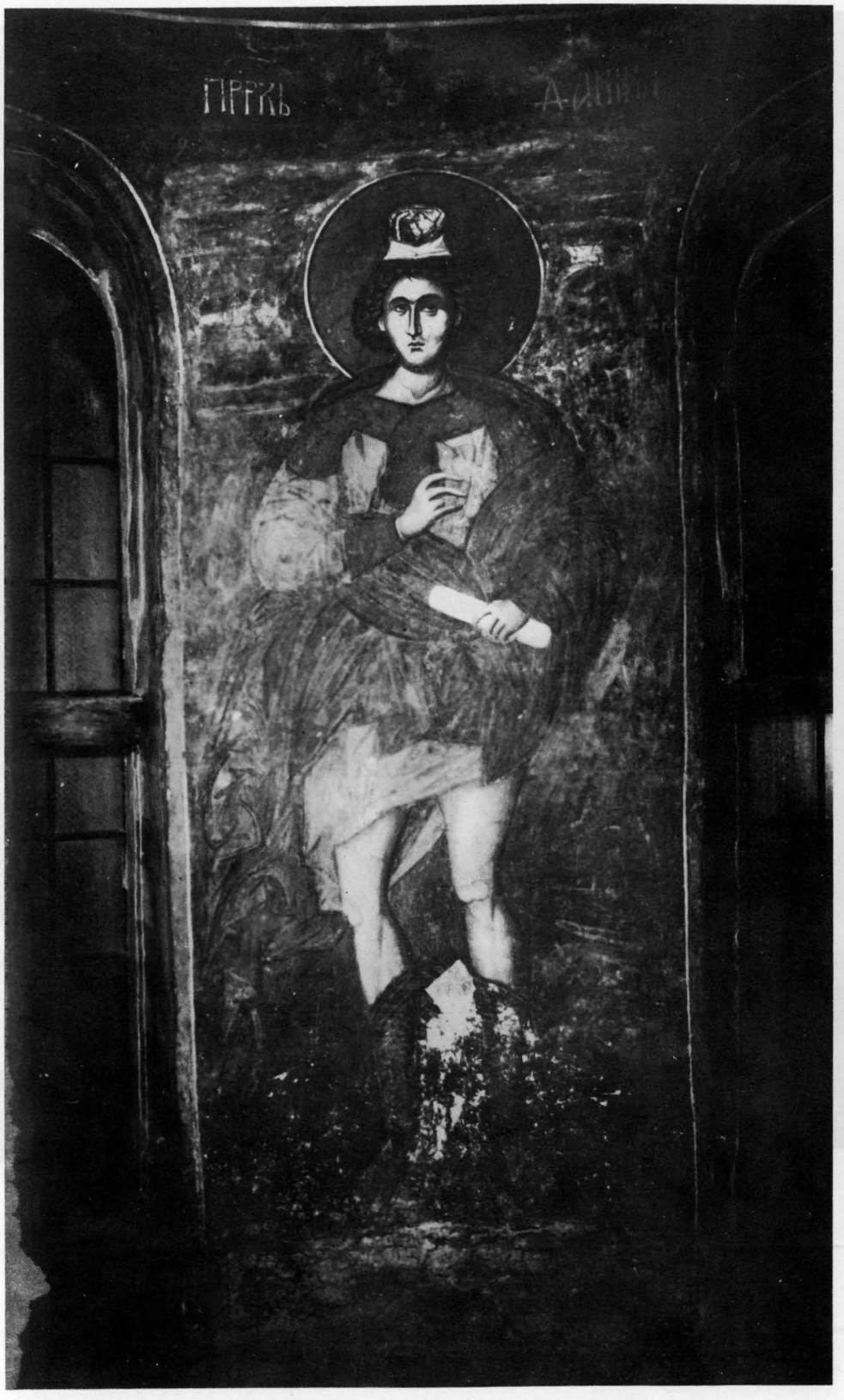
Сл. 5. Пророк Језекиљ — Fig. 5. Ezekiel the Prophet



Сл. 6. Пророк Језекиљ (деталј) — Fig. 6. Ezekiel the Prophet (a detail)



Сл. 7. Пророк Јоил — Fig. 7. Joel the Prophet



Сл. 8. Пророк Данило — Fig. 8. Daniel the Prophet



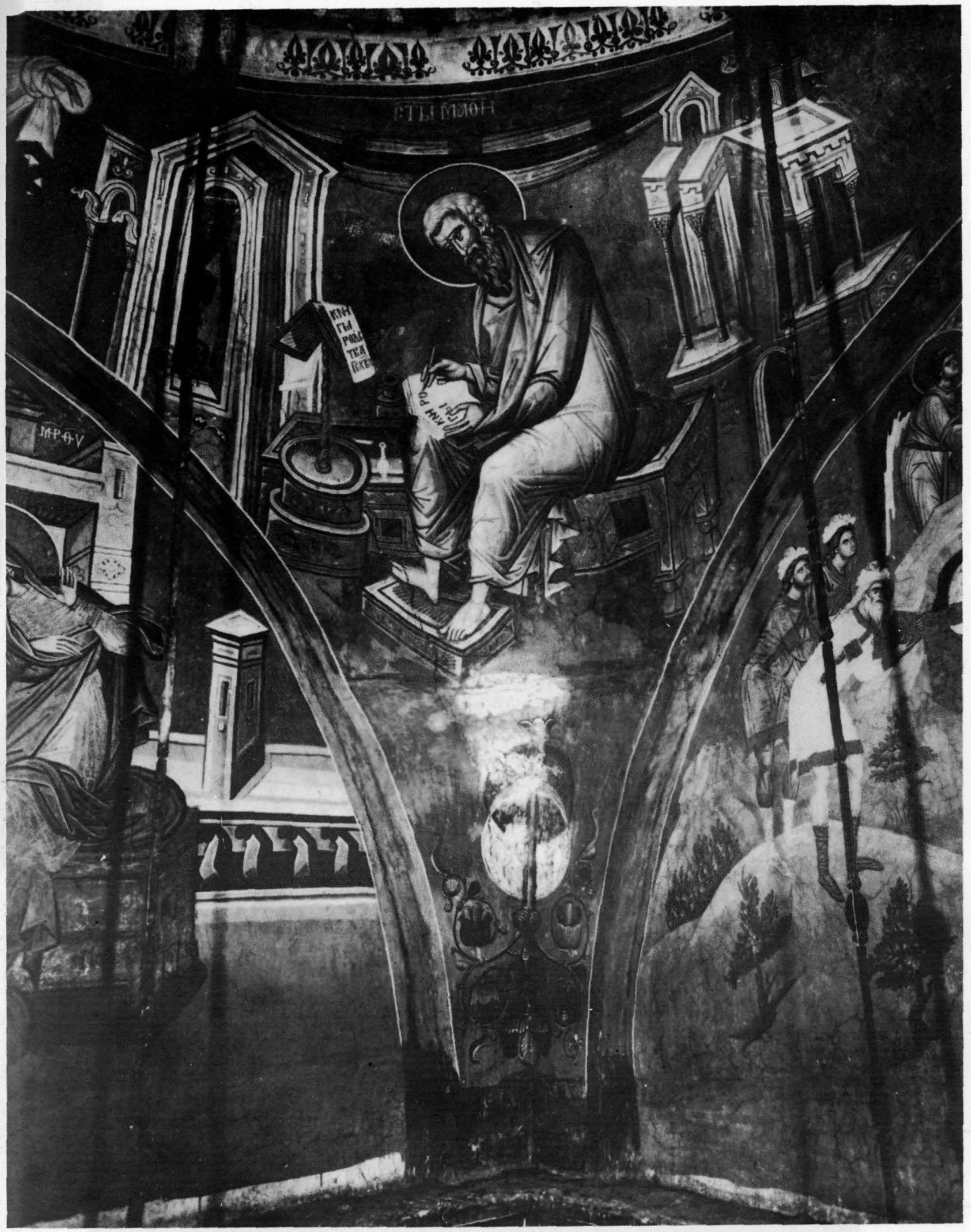
Сл. 9. Пророк Јона — Fig. 9. Jonah the Prophet



Сл. 10. Пророк Илија — Fig. 10. Eliah the Prophet



Сл. 11. Јеванђелист Лука — Fig. 11. St. Luke the Evangelist



Сл. 12. Јеванђелист Матеј — Fig. 12. St. Matthew the Evangelist

FRESCO PROGRAM IN THE DOME

MIODRAG MARKOVIĆ

The dome was primarily decorated in keeping with the general practice in Byzantine churches of this period. At the apex of the dome is the bust of Christ the Pantocrator, and in the zone around him is the Divine Liturgy with 22 angels in a circular procession toward the altar table which is guarded by seraphims. Old Testament prophets decorate the drum, the four Evangelists are painted in the pendentives, and between them, in accordance with Byzantine tradition, are painted the Mandylion, the Keramion and medaillons with the busts of angels who are showing reverence to these miracolous icons.

ЦИКЛУС ВЕЛИКИХ ПРАЗНИКА

МИОДРАГ МАРКОВИЋ

Највише зоне зидова поткуполног простора дечанске цркве прекривене су композицијама циклуса Великих празника.[1] Њихов распоред одређен је у највећој мери редоследом излагања догађаја у јеванђељским текстовима. Циклус почиње Благовестима (црт. II, 19), насликаним у "лунети" испод источног пара пандантифа, а затим се даље развија кружно, у смеру казаљке на сату: Рођење Христово је представљено у јужној (црт. II, 20), Сретење у западној (црт. II, 21), а Крштење Христово у северној лунети (црт. II, 22a, 22b). Преостале композиције насликане су у нижим зонама зидова поткуполног простора. Преображење Христово се налази на источном зиду (црт. II, 23a, 23b, 23c), непосредно испод Благовести, а Васкрсење Лазарево на јужном (црт. II, 24a, 24b), испод Рођења. Улазак у Јерусалим је на западном зиду (црт. II, 25), испод Сретења, а Распеће на северном (црт. II, 26), испод Крштења. Трећи низ фресака са композицијама Великих празника започиње на источној страни Вазнесењем: Богородица, два анђела и шест апостола насликани су у лунети источног поткуполног зида (црт. II, 27a), док су мандорла са Христом, коју носе два анђела, и две групе од по три апостола (црт. II, 27b, 27c, 27d) добили место у потрбушју лука прислоњеног уз источни зид. Силазак св. Духа на апостоле је насликан у јужној лунети (црт. II, 28), испод Васкрсења Лазаревог и Рођења Христовог, а Силазак у ад је у северној лунети (црт. II, 29), испод Распећа и Крштења. Последња сцена из циклуса – Успење Богородичино – смештена је по обичају на западни зид наоса. Причу о смрти Богородице сликари су изложили у пет слика, тако да је она добила све карактеристике посебног циклуса (црт. II, 226–230).[2]

Најважнији празници хришћанског литургијског календара, чије су слике врло рано издвојене у засебан циклус, обавезан у декоративном програму сваке православне цркве, вековима су имали устаљена и препознатљива иконографска решења.[3] Она су поновљена и у Дечанима, уз нешто већу склоност сликара ка нарацији. Проистекла из жеље мајстора или поручилаца да се што подробније и исцрпније тумачи текст, распричаност најчешће има као последицу једну или две епизоде које допуњују главну слику. Међутим, и таква решења су углавном добро позната из старије византијске и српске уметности.

Композиција *Благовести* (Лука I, 26–38) прилично је једноставна.[4] Богородица седи на високој клупи без наслона, а прилази јој арханђел Гаврило, одевен у пурпурни дивитисион

1 О Великим празницима у Дечанима cf. Петковић, *Дечани*, II, 29–31 (детаљни описи композиција), 60–63 (иконографска анализа), T. CLXXI–CLXXXVI.

2 О дечанском циклусу Успења cf. текст А. Давидов на стр. 181–189 infra.

3 За најважније податке о развоју циклуса Великих празника и иконографији његових сцена cf. Покровский, *Евангелие*, passim; Millet, *Recherches*, 15–30, 67–284, 396–460; Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, 22–26; Réau, *Iconographie*, II/2, passim; A. Grabar, *Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures*, DOP 8 (1954), 177–195; M. Restle, *Dodekaortion*, in: RbK I, 1207–1214; G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. 1–4, Gütersloch 1966–1980; E. Lucchesi-Palli, *Festbildzyklus*, in: LCI 2, 26–31; Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 94–186; G. Babić, *Quelques observations sur le cycle des Grandes Fêtes de l'église de Pološko (Macédoine)*, CA 27 (1978), 163–178; idem, *Краљева црква*, 135–167; E. Kitzinger, *Reflections on the Feast Cycle in Byzantine Art*, CA 36 (1988), 51–73. За студије које су посвећене само појединим сценама циклуса cf. напомене infra.

4 О иконографији Благовести у византијској уметности, осим студија наведених у претходној напомени, cf. G. Millet, *Quelques représentations byzantines de la Salutation angélique*, Bulletin de Correspondance Hellénique 18 (Paris 1894), 453–483; Ф. И. Шмит, *Благовещение*, ИРАИК XV (1911), 31–72; Ј. Максимовић, *Рељеф сплитских Благовести. Једна византијско-латинска симбиоза*, Зборник ФФ VII/1 (1963), 228–231; Κ. Δ. Καλοκύρης, Ἡ

са лоросом, држећи у левој руци скиптар, украшен бисерима. На Богородицу је из сегмента неба усмерен зрак св. Духа. Утисак дубине простора постигнут је ниским преградним зидом у позадини и архитектонском кулисом иза њега (сл. 1).[5] Сликар је, очигледно, настојао на убедљивости гестова приказаних ликова, а посебно на гесту зачуђене и уплашене Богородице,[6] што сасвим прецизно указује које је место из јеванђељског текста било илустровано (Лука I, 28–29).

Од иконографских елемената сцене највећу пажњу заслужују царска одећа и скиптар арханђела Гаврила јер их јеванђељски текст не помиње. Габријел Мије је царске атрибуте анђела сматрао посебном карактеристиком српске иконографије и доводио их је у везу са једном проповеди монаха Јакова Кокиновафског о Благовестима, а Владимир Петковић је веровао да је такво решење својствено иконографији Запада.[7] Данас се, међутим, оба гледишта морају одбацити. Стара учења о арханђелима као житељима небеског двора и небеским служитељима Господа одразила су се врло рано у византијској химнографији, а одмах затим и у иконографији. Најчешће су арханђели били одевени у царски костим онда када су насликани уз Христа или Богородицу.[8]

Рођење Христово је представљено са свим детаљима и епизодама карактеристичним за представе овог празника у источнохришћанској уметности XIV века. За неке мотиве не може се наћи објашњење у основном текстуалном извору (Лука II, 4–19; уп. Мат. I, 25 и II, 9–11) јер су дечански сликари једнако као њихови претходници имали у виду бројна поетска, хомилитска и апокрифна дела инспирисана Божићним празником.[9] Сценом доминира фигура Богородице. Она седи у пећини и обема рукама придржава дете, које лежи у јаслама грејано дахом вола и магарета.[10] Ту су, такође, насликани анђели, јављање пастирима, долазак мудраца са источњачким белим турбанима на главама (без коња), купање малог Христа и, најзад, усамљени, сумњичави Јосиф.[11] Зрак из сегмента неба обасјава малог Христа, а читав догађај се одвија у развијеном стеновитом пејзажу са понеким дрветом и жбуном.

И код *Сретења* (Лука II, 22–38) дечански сликари се верно држе старих узора.[12] Јерусалимском првосвештенику Симеону, који је, препознавши Христа, прекрио руке у знак

Θεοτόκος εἰς τὴν Εἰκονογραφίαν, Ἀνατολῆς καὶ Δύσεως, Θεσσαλονίκη 1972, 115–120; E. Kitzinger, *The Descent of the Dove: Observations on the Mosaic of the Annunciation in the Cappella Palatina in Palermo*, in: Byzanz und der Westen. Studien zur Kunst des Europäischen Mittelalters, hg. I. Hutter (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch–historische Klasse. Sitzungberichte, Bd. 432), Wien 1984, 99–115.

5 О архитектонским кулисама у сцени Благовести cf. J. Villette, *La Maison de la Vierge, dans la scène de l'Annonciation*, Paris 1940; J. Fournée, *Architectures symboliques dans la thème iconographique de l'Annonciation*, in: Synthronon. Art et Archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age. Recueil d'études par André Grabar et un groupe de ses disciples, Paris 1968, 225–235.

6 Уп. H. Maguire, *The Self–Conscious Angel: Character Study in Byzantine Painting of Annunciation*, in: Okeanos. Essays presented to Ihor Ševčenko on his sixtieth birthday by his colleagues and students, ed. C. Mango, O. Pritsak, Cambridge, Mass. 1983, 377–386, fig. 1–6.

7 Cf. Millet, *Quelques représentations*, 470–471; idem, *Recherches*, 87–88; Петковић, *Дечани*, II, 60.

8 За најраније примере cf. M. Tatić–Djurić, *Das Bild der Engel*, Recklinghausen 1962, 35; E. Kitzinger, *The Mosaics of St. Mary's of the Admiral in Palermo*, Washington 1990, 134–136.

9 О иконографији сцене и њеним литерарним изворима cf. K. Καλοκύρης, Ἡ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ εἰς τὴν Βυζαντινὴν τέχνην τῆς Ἑλλάδος, Ἀθῆναι 1956; K. Onasch, *Das Weihnachtsfest im orthodoxen Kirchenjahr. Liturgie und Ikonographie*, Berlin 1958; G. Ristow, *Die Geburt Christi in der frühchristlichen und byzantinisch–ostkirchlichen Kunst*, Recklinghausen 1963; idem, *Geburt Christi*, RbK II, 637–662; P. J. Nordhagen, *The Integration of the Nativity and the Announciation to the Shepherds in Byzantine Art*, Actes du XXII[e] Congrès international d'histoire de l'art (Budapest 1969), I, Budapest 1972, 253–257; Г. Бабић, *Циклус Христовог детињства у пределу са хумкама на фресци у Граду*, Рашка баштина 1 (Краљево 1975), 49–56; J. Lafontaine–Dosogne, *Iconography of the Cycle of the Infancy of Christ*, in: The Kariye Djami, 4, 208–214; eadem, *Les représentations de la Nativité du Christ dans l'art de l'Orient chrétien*, in: Miscellanea codicologica F. Masai dicata, MCMLXXIX,1, Ghent 1979, 11–21; R. Stichel, *Die Geburt Christi in der russischen Ikonenmalerei*, Stuttgart 1990, 19–66.

10 Петковић (*Дечани*, II, 60) сматра да су фигуре Богородице која смешта Христа у јасле и девојке која клечећи купа Христа изведене у духу италијанских представа Рођења.

11 О мотиву купања детета, чија се појава не може објаснити литерарним изворима, cf. P. J. Nordhagen, *The Origin of the Washing of the Child in the Nativity Scene*, BZ 54/2 (1961), 333–337. Уп. и G. Babić, *Sur l'iconographie de la composition "Nativité de la Vierge" dans la peinture byzantine*, ЗРВИ 7 (1961), 170–172.

12 О иконографији Сретења cf. A. Ξυγγόπουλος, Ὑπαπαντή, ΕΕΒΣ 6 (1929), 328–339; D. C. Shorr, *The Iconographic Development of the Presentation in the Temple*, Art Bul 28 (1946), 17–32; E. H. Kantorowicz, *Puer exoriens. On the*

поштовања, прилазе Богородица са дететом и Јосиф са две грлице. У средини композиције је часна трпеза с књигом, надвишена балдахином. Поред Симеона је пророчица Ана, са свитком на коме је исписан текст њеног предсказања Христове месијанске улоге: сыи младен[ь]ць н(є)во и землю ѵт[в]р[ь]д[и] (сл. 2). Овај текст је уобичајен за византијске слике Сретења.[13] Међутим, његово порекло није лако открити. Свакако није преузет из Лукиног јеванђеља јер се тамо сасвим уопштено говори о Анином пророчанству. Не подудара се ни са речима пророчице Ане које наводи апокрифно Псеудо-Матејево јеванђеље (XV, 3)[14] па ће бити да је у иконографију стигао из црквене поезије. На такав закључак упућује околност да се у неким песмама које се певају током празновања Сретења Христ помиње као творць небоу и земли, односно као зиждитель н(є)боу и з(є)мли.[15]

Велики део композиције *Крштења* (Мат. III, 13–17; Мар. I, 9–11. Уп. и Лука III, 21–22; Јован I, 29–34) испуњен је традиционалном представом: Христ стоји у Јордану, а Јован Крститељ га крштава, положивши му десну руку на теме (сл. 3).[16] У врху слике је сегмент круга са отвореним вратима неба, кроз која провирује рука Божија, шаљући на Христа св. Дух. Он је приказан у виду голуба, као што налажу текстови сва четири јеванђеља; уоквирен је ромбоидном мандорлом и ношен светлосним зраком. Сцена је по обичају обогаћена мотивима који су инспирисани поетским текстовима читаним током службе празника Богојављења. То су фигуре три анђела, што прекривених руку прате догађај са обале[17] и персонификације Јордана (старац) и мора (жена обнажених груди), насликане у води, у првом плану. Обе јашу на леђима риболиких бића.[18] Није изостављена ни појединост са дрветом и секиром, која дословно илуструје познату Претечину метафору (Мат. III, 10; Лука III, 9). Сасвим лево насликан је Христов разговор са Јованом пре крштења, епизода заснована на Матејевом опису догађаја (Мат. III, 13–15).[19]

И *Преображење Христово* (Мат. XVII, 2–6; Мар. IX, 2–7; Лука IX, 28–35) обогаћено је са две епизоде. Оне представљају неку врсту пролога и епилога.[20] Лево је Христ у

Hypapante in the Mosaics of S. Maria Maggiore, in: idem, *Selected Studies*, New York 1965, 25–36; K. Wessel, *Darstellung Christi im Tempel*, RbK I, 1134–1145; H. Maguire, *The Iconography of Symeon with the Christ Child in Byzantine Art*, DOP 34–35 (1980–1981), 261–269.

13 Неке од најстаријих примера, с краја XI – почетка XII века, набраја D. Mouriki, *The Mosaics*, 121.

14 Cf. C. Tischendorf, *Evangelia apocrypha*, Leipzig 1853, 78 ("*quoniam in isto est redemptio seculi*").

15 Cf. два српска средњовековна рукописа из збирке САНУ: празнични минеј настао средином XIII века (*бр. 361*, л. 63[в]–64) и минеј за фебруар написан око 1400. године (*бр. 11*, л. 6[в]). О овим и свим другим старим српским рукописима који ће бити поменути у нашем тексту основне податке даје Д. Богдановић (*Инвентар*, 17-141).

16 О иконографији Крштења у источнохришћанској уметности cf. Ф. И. Шмит, *Один из иконографических вариантов Крещения Спасителя*, ИРАИК XV (1911), 73–91; G. de Jerphanion, *Épiphanie et théophanie. Le Baptême de Jésus dans la liturgie et dans l'art chrétien*, in: idem, *La voix des monuments. Notes et études d'archéologie chrétienne*, I, Paris–Bruxelles 1930, 165–188; E. D. Sdrakas, *Johanes der Täufer in der Kunst des christlichen Ostens*, München 1943, 40-55; G. Ristow, *Die Taufe Christi*, Recklinghausen 1965; М. Татић-Ђурић, *Икона Христовог крштења. Нова аквизиција из доба друге византијске ренесансе*, ЗНМ 4 (1964), 267–279; Ch. Walter, *Baptism in Byzantine Iconography*, Sobornost. Journal of the Fellowship of St. Alban and St. Sergius 2 (London 1980), 8–25; Mouriki, *The Mosaics*, 122–126.

17 О разлозима за укључење анђела у ову сцену cf. Mouriki, o. c., 122–123 (са старијом литературом). Петковић (*Дечани*, II, 60) број анђела неоправдано доводи у везу са западном иконографском традицијом.

18 Песничка поређења изласка Израиља из Египта и крштења Христовог допринела су да 3. стих 113 (114) псалма ("Море видје и побјеже; Јордан се обрати натраг") уђе у састав служби Богојављења; cf. нпр. Дмитриевский, *Описание* I, 42 (за типик Велике цариградске цркве) или типик српског архиепископа Никодима из 1321. године (л. 80, 80[б], 81[б]). Иконографи су, затим, такве паралеле изразили и ликовним језиком; cf. Mouriki, o. c., 123–124. Што се тиче избора женске фигуре за персонификацију мора, треба подсетити да је В. Петковић исправно тражио објашњење у околности да је море у грчком језику именица женског рода (ἡ θάλασσα); cf. Петковић, *Дечани*, II, 60.

19 Ову епизоду сусрећемо уз представу Крштења већ у уметности XII века, cf. Millet, *Recherches*, 195–196, fig. 166 (Јеванђеље из Фиренце, Лауренцијана, *Plut. VI, 23*). Речи којима се Христос обратио Јовану: гред кр(ь)сти ме, исписане на дечанској фресци, немају потпору у јеванђељским текстовима, али се наводе у литургијским књигама, а могле су бити преузете и из старије иконографске традиције; cf. Millet, o. c., 201 sq.

20 Наративна композиција Преображења Христовог одавно се јавља у византијској уметности. То најбоље показују неки рукописи XI и XII века, вероватно и сами ослоњени на старије моделе. Cf. Millet, o. c., 231, fig. 198, 200. О иконографији Преображења cf. и W. Krönig, *Zur Transfiguration der Cappella Palatina in Palermo*, Zeitschrift für Kunstgeschichte 19 (München–Berlin 1956), 162–179; E. Dinkler, *Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe*, Köln–Opladen 1964, 25–50 et passim; K. Weitzmann, *A Metamorphosis icon or miniature on Mt. Sinai*, Старинар, Н. с. XX–1969, Београд 1970, 415–421; J. Myslivec, *Verklärung*, LCI 4, 416–421 (са литературом).

разговору са Јованом, Петром и Јаковом, на путу за Тавор (Мат. XVII, 1; Мар. IX, 2; Лука IX, 28), док је сасвим десно сликар представио тренутак Христове заповести ученицима да ником не причају о ономе што су видели (Мат. XVII, 7–9; Мар. IX, 8–9; Лука IX, 36). Натпис који прати прву епизоду – **сѣ н[ы]нѣ вьсходимь** – резултат је слободног тумачења јеванђељских текстова, за разлику од натписа уз Повратак са Тавора – **никомѹ да не р(ѣ)чете сиѣ виденик** – који је дослован цитат Матеја (Мат. XVII, 9). Средишњи део фреске заузима слика чудесне визије апостола са фигуром Христа у белој одећи, окруженом светлом мандорлом из које се шире зраци светлости. Око Христа су Илија и Мојсије, с тим што Мојсије, с таблицама закона у рукама, стоји лево од Спаситеља, како је то најчешће бивало на средњовековним представама Преображења (Мат. XVII, 3; Мар. IX, 4; Лука IX, 30–31). Тројица ученика приказани су у дну композиције, без нимбова. Њихови положаји су драматични: Јован и Јаков су се, посрнувши у страху на колена, окренули да беже низ падину (Јаков, заслепљен светлошћу, покрива очи), а Петар је, што је прилично неуобичајено решење, пао на леђа и гледа у Христа.[21]

Мајстори Дечана су сликајући *Васкрсење Лазарево* уводној причи (Јован XI, 17–37) доделили скоро исти простор као и представи самог чуда: Христос, чију пратњу чине шесторица ученика, разговара пред Витанијом са Лазаревим сестрама Мартом и Маријом (сл. 5). Мада су по јеванђељском опису сестре одвојено разговарале са Христом (Марта – Јован XI, 20–27; Марија – Јован XI, 32) сликар је оба догађаја сажео у једну сцену, ујединивши их свакако због истоветне реченице којом су се сестре обратиле Господу, а чији је почетак исписан као легенда уз фреску – **г(оспод)и аще би ѯ(ь)дѣ виль** (Јован XI, 21, 32).[22] Главни догађај, Лазарево васкрсење (Јован XI, 38–44), заузима десну половину композиције и има уобичајено иконографско решење.[23] Праћен ученицима, Христос васкрсава Лазара, коме двојица младића одмотавају погребне повоје. Уз Марту и Марију ту су насликани и бројни сведоци чуда, вешто распоређени у стеновитом пејзажу.[24]

Улазак Христов у Јерусалим садржи као пролог у јужном горњем углу епизоду о проналаску магарета (Мат. XXI, 1–6; Мар. XI, 1–6; Лука XIX, 29–35). То би говорило да је илустрован Матејев текст, пошто једино он помиње два магарца (Мат. XXI, 2, 7). Двојица ученика их изводе кроз капије села Витфаге, унутар кога се виде две хришћанске грађевине, базилика и ротонда (сл. 6), с крстовима на крововима.

Епизода са довођењем магарета позната је у византијској уметности, судећи по сачуваним примерима, још од X века.[25] Што се тиче цркава Витфаге, реч је, разуме се, о анахронизму карактеристичном за средњовековну уметност. У византијским представама Цвети мотив се појавио под утицајем ходочасничких описа Витфаге (један од сачуваних настао је око 530. године) или је, можда, био преузет из древних иконографских традиција Истока. Од примера насталих пре живописања Дечана добар је онај из грчког јеванђеља које се чува у Тибингенској Универзитетској библиотеци (поч. XIII века).[26]

21 О положајима фигура апостола у представама Преображења расправљају D. Mouriki, о. с., 128–129, и Г. Бабић, *Краљева црква*, 150–151.

22 Г. Мије (о. с., 244–246) је веровао да су бројне епизоде пратиле Васкрсење Лазарево још у јеванђељима илустрованим у V и VI веку. Касније се сусрећу и у споменицима X–XII века (*Paris. gr. 115, Paris. gr. 74, Laur. Plut. VI, 23*), а веома су честе у уметности XIV и XV века. Пример врло сличан дечанском налазимо нешто раније у Грачаници, али без пратећег натписа; cf. Б. Тодић, *Грачаница*, 117, сл. 30.

23 О Васкрсењу Лазаревом cf. H. Leclercq, *Lazare*, DACL VIII/2, 2009–2086; R. Darmstädter, *Die Auferweckung des Lazarus in der altchristlichen und byzantinischen Kunst*, Bern 1955 (dissert.); K. Wessel, *Erweckung des Lazarus*, RbK 2, 388–414; E. Sauser, *Das Bild von der Auferweckung des Lazarus in der frühchristlichen und in der östlichen Kunst*, Trierer Theologische Zeitschrift 90 (1981), 276–288.

24 Петковић (*Дечани*, II, 61) без разлога сматра да ова сцена има низ мотива који упућују на Запад: симетричан положај два човека који одвијају повоје са Лазара, човек који подиже поклопац са гроба, став Марте и Марије.

25 Г. Мије (о. с., 266, fig. 236) наводи као пример једно четворојеванђеље из Националне библиотеке у Паризу (*Paris. gr. 115*), а за решење са два магарца цитира познати рукопис др. пол. XII века из Фиренце (*Plut. VI, 23*). Петковић (*Дечани*, II, 61) је сматрао да су епизода са упућивањем ученика по магарицу и велики број деце западна црта у иконографији дечанских Цвети. О представама Цвети у источнохришћанској уметности cf. E. Lucchesi-Palli, *Einzug in Jerusalem*, RbK II, 22–30; T. Velmans, *Observations sur l'emplacement et l'iconographie de l'entrée à Jérusalem dans quelques églises de Svanétie (Géorgie)*, in: Rayonnement grec. Hommages à Charles Delvoye, Bruxelles 1982, 471–481.

26 Cf. Millet, *Recherches*, 206, 268, fig. 244 (рукопис се раније налазио у берлинској Држ. библиотеци; *gr. qu. 66*).

Преостали део слике је сасвим типичан: Христ се јашући приближава капији града, испред чијих бедема га дочекује мноштво људи.[27] Иза иду ученици, а испред Христа два дечака простиру своје хаљине.[28] У маси која дочекује Спаситеља су и мајке с децом. Једна од њих је подигла своје дете да би убрало гранчице са дрвета. Ту је и жанр–деталь са дечаком који покушава да се успне са стене на дрво, држећи за појасом секирицу.[29]

Дечански живописци били су склони наративности и при сликању *Распећа* (Мат. XXVII, 35–56; Мар. XV, 24–41; Лука XXIII, 33–49; Јован XIX, 18–34). У средишту композиције је распети Христ, главом ослоњен о своје десно раме. Лево су Богородица, апостол Јован и група жена, а десно су бројни посматрачи догађаја, војници и главари свештенички. Међу њима су најупадљивији центурион, означен нимбом јер је препознао сина Божијег, и војник с копљем којим су прободена Христова ребра. Око ове две личности било је у средњовековној уметности доста конфузије, услед неподударности у јеванђељским описима догађаја на Голготи. Матеј (XXVII, 54), Марко (XV, 39) и Лука (XXIII, 47) говоре о центуриону, а копљоношу не помињу, док је код Јована (XIX, 34) обрнуто. Како ниједан јеванђелист не именује двојицу најзначајнијих војника-сведока Распећа, они су често били третирани као једна личност, нарочито у каснијој традицији.[30] Осим тога, долазило је и до несугласица око њихових имена. Тако, на пример, једна грчка редакција Никодимовог апокрифног јеванђеља (тзв. Acta Pilati B, XI, 1) центуриону даје име Лонгин,[31] а са истим именом он се јавља као светитељ у старим мартиролозима, менолозима и минејима.[32] С друге стране, већ је на минијатури Рабулиног јеванђеља из VI века (Фиренца, *Laur. Plut. I, 56*), копљоноша означен као Лонгин.[33] Слично је и са представама Распећа из великих пећинских цркава Кападокије, живописаних крајем XII и на самом почетку XIII века: у Елмали, Чарикли и Каранлик Килисе копљоноша је обележен као Ο ΛΟΝΧΗΝΟС, а сатник као Ο ΕΚΑΤΟΝΤΑΡΧΟС.[34] Дечански иконограф није као ови његови далеки претходници обележио натписима фигуре римских војника, али је очигледно да је и он у наведеним јеванђељским пасусима видео две различите личности па их је представио обојицу.

Поред двојице војника, у непосредној близини види се и једна фигура са наглашено деформисаном физиономијом, уобичајеном у средњовековној уметности за Јуду Искариотског – вероватно је то човек који је дао Христу да пије оцат, ставивши умочени сунђер на трску (Мат. XXVII, 48; Мар. XV, 36).[35] Одмах уз крст налази се велики суд са оцтом (Јован XIX, 29), а сасвим лево уметнута је епизода са војницима који деле Христову одећу, најбоље описана код Јована (Јован XIX, 23–24). Она је одавно позната у византијској иконографији, исто као и деталь са устајањем мртвих из гроба (Мат. XXVII, 52), насликан у доњем десном углу.[36]

27 О начину представљања архитектонске позадине у композицији Цвети cf. М. А. Ильин, *Изображение Иерусалимского храма на иконе "Вход в Иерусалим" Благовещенского собора*, ВВ 17 (1960), 105-113; А. Стојаковић, *Архитектонски простор у сликарству средњовековне Србије*, Нови Сад 1970, 180–184.

28 О појави деце у композицији Цвети cf. Mouriki, o. c., 178–179.

29 Мотив детета са секирицом види се у истој сцени у Тибингенском четворојеванђељу; cf. Millet, o. c., fig. 244.

30 Cf. нпр. представу Распећа из Поганова (1499) где је уз Богородицу и Јована поред крста насликан само центурион (означен нимбом), али с копљем у руци (Б. Живковић, *Поганово. Цртежи фресака*, Београд 1986, 26). О изједначавању центуриона са копљаником у хришћанској традицији cf. нпр. K. Berg, *Une iconographie peu connue du Crucifiement*, CA IX (1957), 320; Јустин, *Житија, октобар*, 315.

31 Tischendorf, *Evangelia apocrypha*, 288. Латинска верзија Никодимовог јеванђеља наводи да је "Лонгин војник" онај који је Христа пробо копљем (Gesta Pilati I, XVI, 4); cf. Tischendorf, o. c., 366. И српски превод Никодимовог јеванђеља, настао у трећој четвртини XIV века, супротно од свог грчког изворника копљоноши даје име Лонгин, док сатника не именује. Cf. Љ. Стојановић, *Неколико рукописа из Бечке царске библиотеке*, Гласник СУД 63 (Београд 1885), 98–99 (издање на основу Дамјановог зборника; Нац. библ. Беч, *cod. slav. 24*). Можда због тога и В. Петковић (*Дечани* II, 30, 61) наводи име Лонгин када говори о копљоноши.

32 На дан 16. X; cf. Сергий, *Месяцеслов*, т. 2/ч.1,275, ч.2, 331; Syn. Cp. 141–143; Halkin, BHG, II, 56–57.

33 Cf. E. Lucchesi–Palli, G. Jászai, *Kreuzigung Christi*, in: LCI 2, 611, Abb. 2.

34 Cf. Restle, *Kleinasien*, II, Abb. 183, 209, 237. Иначе, о иконографији Лонгина у средњовековној уметности cf. А. Ξυγόπουλος, Αἱ παραστάσεις τοῦ ἑκατοντάρχου Λογγίνου καὶ τῶν μετ' αὐτοῦ μαρτυρησάντων δύο στρατιωτῶν, ΕΕΒΣ 30 (1960–1961), 54–84, 706–707.

35 На представама Распећа из Кападокије спужвоноша је означен као Ο ΕСΟΠΟС (cf. Restle, o. c., pl. 183, 209, 237). Западна традиција му је дала име Стефатон (cf. Millet, o. c., 425).

36 Оба мотива јављају се на сценама Распећа најкасније од IX века. За деобу одеће cf. Millet, o. c., 425, 441; за устајање мртвих из гроба cf. Ibid., o. c., 433, 448. О иконографији Распећа у источнохришћанској уметности cf. и L. H.

У оквиру дечанске композиције Распећа јављају се и неки традиционални иконографски елементи који нису инспирисани јеванђељским текстовима. Прва таква појединост је лобања, насликана непосредно испод крста. Објашњење треба тражити у текстовима апокрифних легенди и у списима великих црквених отаца, који смештају Адамов гроб на Голготу.[37] И у литургијској поезији говори се о ослобођењу Адама Христовом жртвом, при чему је, наравно, Адам представник целог људског рода.[38]

У делима источнохришћанских химнографа треба тражити и литерарну подлогу за сликање четири анђела који плачу над распетим Христом, а вероватно и за персонификације Сунца и Месеца, насликане у горњим угловима композиције. Небеска "светила" појављују се са страна крста у Распећу још од VI века и биће на том месту приказивана током читавог средњег века. У литератури су она на различите начине тумачена – од најједноставнијег објашњења да се њима указује на тренутак који претходи Христовој смрти на крсту, најбоље описан код Луке (XXIII, 44–45: "...и тама би по свој земљи...и помрче сунце"), па све до најопштијег тумачења да се оваквим персонификацијама истиче универзалност Христове улоге и моћи, где Сунце и Месец представљају Исток и Запад, тј. целокупну Васељену.[39] Начин на који су персонификације Сунца и Месеца замислили дечански сликари – минијатурне људске фигуре, смештене у необичне, "ракетолике", заобљене купе што шире зраке[40] – такође има своје праузоре у ранохришћанској уметности, где су персонификације небеских тела већ у III веку представљане комбиновањем људских фигура и различитих геометријских и астралних облика.[41]

Од две представе којима је у византијској уметности приказивано Васкрсење Христово творци дечанског иконографског програма одабрали су *Силазак у ад*, драматичнију варијанту, засновану првенствено на хомилитским и апокрифним текстовима, а не на јеванђељима.[42] Још од II века велики црквени оци говоре о Христовом силаску у подземни свет, да би се нешто касније та тема појавила и у делима хришћанских песника.[43] Ипак, у раниим временима најбољи опис Христовог боравка у аду садржало је апокрифно Никодимово

Grondijs, *L'iconographie byzantine du crucifié mort sur la croix*, Bruxelles 1941; J. R. Martin, *The Dead Christus on the Cross in Byzantine Art*, in: Late Classical and Mediaeval Studies in Honour of A. M. Friend, Jr., Princeton 1955, 189–196; A. M. Ammann, *Eine neue Variante der Darstellung des bekleideten Christus am Kreuz*, OCP 21 (1955), 21–35; H. Belting, C. Belting–Ihm, *Das Kreuzbild im "Hodegos" des Anastasios Sinaites. Ein Beitrag zur Frage nach der ältesten Darstellung des toten Crucifixus*, in: Tortulae. Studien zu altchristlichen and byzantinischen Monumenten (Römische Quartalschrift – 30. Supplementheft), Rom–Freiburg–Wien 1966, 30–39; K. Wessel, *Die Kreuzigung*, Recklinghausen 1966.

37 Cf. нпр. PG XIII, 1777; PG LIX, 459–460.

38 Да лобању испод крста у Распећу треба тумачити на овај начин сликовито сведочи композиција Распећа из Трескавца (око 1485) где су уз подножје крста, поред лобање, исписани стихови: **къ нетлѣнію чл҃вчьство вьзв҃дѣнно бы҃с бжьсвною и҃змиенною крьвію х҃сво҃ю.** Cf. С. Радојчић, *Једна сликарска школа из друге половине XV века*, ЗЛУ 1 (1965), 90–91, сл. 15. О овом мотиву cf. и B. Bagatti, *Note sull'iconografia di "Adamo sotto il Calvario"*, Liber Annuus 27 (Jerusalem 1977), 5–32.

39 Најстарији сачувани пример појаве небеских тела у представи Распећа налази се у Рабулином јеванђељу, а врло ране примере проналазимо на ампулама пореклом из Свете земље, крсту из Монце и на фресци из С. Марије Антикве у Риму. Cf. Покровский, *Евангелие*, 368–369; L. Hautecoeur, *Le Soleil et la Lune dans les crucifixions*, RA sér. 5, t. XIV (1921), 13–32; Leclercq, *Les astres et la Crucifixion*, in: DACL I/2, 3018–3025; L. H. Grondijs, *Le Soleil et la Lune dans les scènes de Crucifixion*, in: Actes du IVe Congrès International des études byzantines (Sofia, sept. 1934), I, София 1935, 250–254; S. Djurić, *The Representations of Sun and Moon at Dečani*, in: Дечани и виз. уметност, 339–345.

40 S. Djurić, o. c., fig. 2, 3.

41 Добар је пример данас изгубљене лампе из III века (тзв. Санто Бартолијева лампа) са представом Доброг пастира, окруженом персонификацијама Сунца и Месеца; cf. Leclercq, *Astres*, 3019–3020, fig. 1040.

42 О иконографији Васкрсења Христовог и сцени Силаска у ад cf. E. Lucchesi Palli, *Anastasis*, RbK I, 142–148 (са старијом литературом); R. Lange, *Die Auferstehung*, Recklinghausen 1966; S. Der Nersessian, *Program and Iconography of the Frescoes of the Parecclesion*, in: The Kariye Djami, 4, 308–309, 320–322; Ј. Радовановић, *Јединствене представе Васкрсења Христовог у српском сликарству XIV века*, Зограф 8 (1977), 34–46; A. Grabar, *Essai sur le plus anciennes représentations de la "Réssurection du Christ"*, Monuments et mémoires publiés par l'Academie des Inscriptions et Belles–Lettres (Fondation Eugène Piot) 63 (1980), 105–141; Mouriki, *The Mosaics*, 133–139; A. D. Kartsonis, *Anastasis. The Making of an Image*, Princeton 1986 (о иконографији сцене до краја XI века); Тодић, *Грачаница*, 156–158.

43 Kartsonis, o. c., 29-31

јеванђеље,[44] па је по свему судећи оно у почетку послужило као основни литерарни извор за сликање *Силаска у ад*.[45] Током векова на иконографију сцене утицала су и разна друга литерарна дела, пре свега проповеди и песме надахнуте Великом суботом, даном који је у хришћанској цркви од најранијих времена био посвећен обележавању Христовог боравка у гробу и његове победе над адом.[46] Неки од таквих списа ушли су у састав триода и читани су на дан пред Ускрс. Добро познати верницима, они су пружали сликарима низ могућности за уношење различитих мотива у садржај сцене Силаска у ад. Посебно је био инспиративан спис приписан св. Епифанију архиепископу кипарском, славном писцу IV века.[47] И сам под великим утицајем Никодимовог јеванђеља,[48] он је, изгледа, најчешће од свих сродних текстова био читан током богослужења Велике суботе. О томе сведоче и грчки и српски извори. Никодимов типик (л. 152), а затим и дечански типик писара Добрете, настао вероватно око 1335. године (Публ. библ. Лењинград, *F n I 93*, л. 82),[49] показују да је у српским црквама током средњег века спис читан непосредно уочи Ускрса, након литургије Василија Великог и канона Велике суботе.[50]

Изузетно важно место проповеди св. Епифанија у богослужењу, а и недовољна сликовитост оног дела Никодимовог текста који се односи на Силазак у ад, учинили су да је у доба Палеолога већина представа Силаска у ад највећим делом заснована на описима из Епифанијевог списа. Тако је било и са дечанском композицијом. У њеном средишту је Христ, обучен у златну одежду, окружен белом мандорлом. Зашавши у ад, приказан у виду огромне мрачне пећине, он десном руком избавља из гроба Адама, а левом држи велики голготски крст, симбол жртве и победе.[51] Са Адамом су у истом саркофагу Ева и Авељ (препознатљив по пастирском штапу), а до њих, сасвим десно, у другом саркофагу стоје старозаветни цареви, предвођени Давидом. На супротној страни праведнике што устају из гроба предводи Јован Претеча.[52] Између њиховог саркофага и Христа насликана су два анђела који доносе Христу светле кугле украшене попрсјима два младе круписане особе, идентичних физиономија, у царској одећи са лоросом (сл. 7). Како за овакав мотив нема објашњења у Епифанијевом спису и Никодимовом јеванђељу и како се он не јавља у данас познатим представама Силаска у ад, старијим од Дечана, у науци му је оправдано посвећена посебна пажња.

Владимира Петковића су ови симболи подсећали на представе Сунца, какве су обично сликане уз Распеће, а помишљао је и на могућност да анђели у дечанском Силаску у ад носе душе умрлих.[53] Јанко Радовановић се није сложио са Петковићевим гледиштем па је пре-

44 За издања грчких верзија текста cf. Tischendorf, *Evangelia apocrypha*, 203–311, а за неке старословенске преводе cf. Стојановић, *Неколико рукописа*, 84–120; A. Vaillant, *L'évangelie de Nicodème. Texte slave et texte latin*, Gèneve–Paris 1968. О овом апокрифу и његовим словенским редакцијама cf. и A. de Santos Otero, *Die Handschriftliche Überlieferung der altslavischen Apokryphen*, Bd. II, Berlin–New York 1981, 61–98.

45 О целом питању расправља, уз преглед старије литературе, A. Карцонис (Kartsonis, o. c, 14-16, 29-31, 64 sq, 229-230) која, међутим, сматра да Никодимово јеванђеље није имало пресудан утицај на настанак иконографског типа Ανάστασις-а.

46 О значењу које хришћанска црква придаје Великој суботи cf. нпр. Mercenier, *La prière*, II/2, 217; Мирковић, *Хеортологија или историјски развитак и богослужење православне источне цркве*, Београд 1961, 169–171.

47 Cf. о том утицају Радовановић, о. с., 36 sq; Бабић, *Краљева црква*, 158–159.

48 Текст је издао A. Vaillant, *L'homélie d'Épiphane sur l'ensevelissement du Christ. Texte vieux-slave, texte grec et traduction française*, Radovi Staroslavenskog instituta 3 (Zagreb 1958), 22–83 (Вајан сматра да је прави аутор списа један други Епифаније, такође архиепископ кипарски, али из друге половине VII века).

49 О овим типицима cf. Л. Мирковић, *Рукописни типици српскословенске рецензије*, Богословље, год. IV (XIX), св. 1-2 (Београд 1960), 3 (са старијом литературом).

50 За место Епифанијевог списа у грчком богослужењу cf. нпр. *Le typicon du monastère du Saint-Saveur à Messine. Codex Messinensis gr. 115, A. D. 1131*, ed. M. Arranz, Roma 1969, 243; G. Bertonière, *The historical Development of the Easter Vigil and related Services in the Greek Church*, Roma 1972, 158, 192, 238.

51 У Епифанијевом спису то је "победно оружје крста"; cf. Vaillant, o. c., 74. Иначе, треба рећи да је у литератури било покушаја да се на основу положаја Христове фигуре разликују три иконографска типа Силаска у ад у византијској уметности; cf. нпр. K. Weitzmann, *Aristocratic Psalter and Lectionary*, Record of the Art Museum, Princeton University, vol. XIX (1960), 98–107, fig. 1–4.

52 Сви наведени ликови помињу се у осмој глави Епифанијеве беседе; cf. Vaillant, *L'homelie*, 50 sq. Никодимово јеванђеље не помиње Еву и Авеља; cf. Стојановић, о. с., 108–116. За хронологију увођења појединих фигура у сцену cf. Kartsonis, o. c., 186-213.

53 Cf. Петковић, *Дечани*, II, 31.

дложио занимљиво тумачење по коме су у дечанском Силаску у ад персонификовани Сунце и Месец под утицајем песама Велике суботе и Ускрса.[54] Међутим, и његово тумачење има неколико слабости.

Прва непрецизност је формалне природе. Супротно од оног што тврди Радовановић, два симбола (персонификације) имају у суштини иста иконографска решења – реч је, поновимо, о сферама са допојасним фигурама младих ликова идентичних физиономија и владарских инсигнија.[55] Та чињеница је веома значајна кад се има у виду мала вероватноћа да су у средњовековној уметности Сунце и Месец могли бити персонификовани на исти начин.[56] Бројни сачувани примери, укључујући и персонификације са дечанских фресака (Распеће, Страшни суд), указују јасно на следећи закључак: где год се јављају, представе Сунца и Месеца се међусобно разликују.[57] За ову разлику, која је наглашавана још од антике,[58] објашњење треба тражити у самој природи поменутих небеских тела, затим у средњовековном схватању "небеских светила", а вероватно и у филологији. Наиме, у грчком и латинском језику Сунце је именица мушког (ὁ ἥλιος; sol), а Месец именица женског рода (ἡ σελήνη; luna) па се то одразило на изглед њихових антропоморфних персонификација.[59] Уз то, када се Сунце и Месец појављују у оквиру различитих христолошких представа они се обично постављају у горње углове композиције, једно наспрам другог, а никада на начин какав је примењен код дечанских персонификација у Силаску у ад.[60] И на јединој нама познатој представи Силаска у ад са овим персонификацијама (минијатура *exultet* свитка N° 1 из Барија) Сунце и Месец су представљени као пандани, у супротним крајевима сцене.[61]

Не би се могао прихватити ни Радовановићев став да непосредан литерарни извор за специфично дечанско решење Васкрсења представљају помени Сунца и Месеца у песмама Велике Суботе и Ускрса. Подсетићемо да су као важни за објашњење сцене наведени следећи стихови:

- "Ужасну се земља, и сунце се, Спаситељу, сакри када ти, незалазна светлост, Христе, зађе у гроб телом";
- "Небесна светила, Слове, скривају светлост, када си се Ти Сунце, сакрио под Земљу";
- "Под земљу залазиш, Спаситељу, сунце правде, зато се месец, који те роди, помрачава жалошћу, лишен твога гледања";
- "Зашао си Створитељу светлости и за тобом зађе светлост сунца, а створење дрхти проповедајући те као Створитеља света";
- "Христе мој, видевши тебе невидљиву светлост где се без даха сакриваш у гроб, ужасну се сунце и помрача светлост";
- "Опет из гроба красно нам засија сунце".[62]

Све су ово, међутим, општа места хришћанске химнографије, инспирисана, као и многе друге песме сличне садржине, упечатљивим јеванђељским пасусом који описује тренутак Христове крсне смрти (Лука XXIII, 44–46). Не изгледа вероватно да се таквим топосима може објаснити један сасвим специфичан мотив као што је анђеоска додела симболичних сфера Христу из дечанског Силаска у ад.[63] Осим тога, постоји још једна

54 Cf. J. Радовановић, *Иконографске забелешке из Дечана*, Зограф 9 (1978), 22–25

55 Минималне разлике у пречнику сфера и боји хаљина немају иконографски значај исто као што за иконографију приказаних анђела немају значај разлике у величини фигура и боји њихове одеће.

56 За литературу о персонификацијама Сунца и Месеца cf. нап. 39 supra.

57 Cf. S. Ђурић, о. с., 339–345.

58 За античке представе Сунца и Месеца cf. E. Will, *Le relief cultuel gréco-romain. Contribution à l'histoire de l'art de l'empire romain*, Paris 1955, 272–300 (са старијом литературом).

59 У овоме трема тражити и објашњење средњовековних веровања да је сунце огњени човек–цар, а Месец жена–царица; cf. Радовановић, о. с., 24 (са литературом).

60 За представе Сунца и Месеца у Распећу cf. нап. 31 supra. За представе ових персонификација у оквиру неких других сцена cf. H. Leclercq, *Soleil*, DACL XV/2, 1577–1585; A. Grabar, *Un médaillon en or provenant de Mersine en Cilicie*, DOP 6 (1951), 34–49; И. Ђорђевић, *Стари и Нови завет на улазу у Богородицу Љевишку*, ЗЛУ 9 (1973), 15–25.

61 Cf. G. Cavallo, *Rotoli di Exultet dell'Italia meridionale*, Bari 1973, 54, T. 6 (рукопис је рађен у првој половини XI века за латинског ктитора, са фигуралним илустрацијама у византијском стилу).

62 Cf. Радовановић, о. с., 24.

63 Још је мање убедљиво објашњење фигура анђела који носе сфере: "Да анђели носе ова два 'светила' говори се у Библији (Јевр. 1, 14 и Псал. 102/103/, 20)"; cf. Радовановић, о. с., 24 (као значајни за овакву иконографију анђела

тешкоћа: пет од шест цитираних стихова представљају тропаре певане уз стихове статија седамнаесте катизме (Псал. 118 /119/) на јутрењу Велике суботе,[64] а ти тропари (тзв. похвале, τὰ ἐγκώμια), судећи по подацима које дају старе српске литургијске књиге, нису били у саставу богослужења Велике суботе у време осликавања Дечана. Наиме, сви сачувани извори из времена пре 1350. године (нпр. најважнији српски типици XIV века – Никодимов, л. 150б–152; Романов, из 1331, л. 214в, и Дечански, л. 81–82; или триоди из НБС: *бр. 645*, из 1328, л. 284в; *Дечани–Црколез 5*, из 1325–1350, л. 51; *Дечани 62*, из 1350–1360, 86в) говоре да је на јутрењу Велике суботе пре васкрсних тропара читан **непорочьнь**, тј. Псал. 118, издељен у три статије, али без данас уобичајеног припевања похвала, него са алилујама после сваког стиха псалма, као на опелу.[65]

Уопште, питање увођења *похвала* уз стихове статија 118. псалма на јутрењу Велике суботе веома је сложено. О њима не говоре ни најстарији грчки типици, рачунајући и оне с почетка XIV столећа.[66] Први пут се помињу у једном јерусалимском типику из 1346. године (Ватопед, *cod. 1198*, fol. 258–271), и то *под општим именом* μεγαλυνάρια.[67] Да су тек у то време *похвале* биле уведене у богослужење (можда многе од њих раније нису биле ни написане) сведочио би и њихов најстарији познати српски превод, сачуван у једном хиландарском рукопису из седамдесетих година XIV века. Реч је о зборнику канона (*Хиланд. бр. 342*; л. 143в–154) који углавном садржи нова дела православне химнографије, настала у исихастичком духу у првој половини XIV века или касније; понајвише је песмама монаха Јефрема, потоњег патријарха српског, али ту су и преводи канона Григорија Синаита и Филотеја Кокина.[68] Ова околност, а затим и неуобичајено детаљно излагање начина појања *похвала* уз стихове непорочног, указују да је реч о новини у богослужењу, вероватно потеклој из светогорске средине.[69] Новина, међутим, неће бити одмах општеприхваћена па строфе певане уз стихове 118. псалма још дуго након средине XIV века нису постале сталан део последовања Велике суботе. Чак и у XVII веку када су штампани типици почели да уводе једнообразност у богослужење, већина српских литургијских књига уопште не помиње тропаре непорочног.[70] Уз све то, ретки рукописи који их садрже (нпр. хиландарски пенти-

поменути су још тзв. Палеја с тумачењима и "Хришћанска топографија" Козме Индикоплова). У ствари, оба наведена места из Св. Писма су сасвим уопштена и не садрже чак ни алузију на Сунце и Месец: прва глава Посланице Јеврејима учи да је Христос син Божији и, зато, виши од анђела, а 20. стих 102. псалма налаже да анђели благосиљају Господа и слушају његову реч.

64 Шести наведени стих је део канона са јутрења Ускрса.

65 *НБС 645* и *Црколез 5* предвиђају да се поје и по један тропар на крају сваке од три статије (славе), али ниједан од та три тропара не подудара се са *похвалама*.

66 Cf. Дмитриевский, *Описание*, I, 78, 145, III, 405; Πρ. Σωφρόνιος (Εὐστρατιάδης), Ἡ ἀκολουθία τοῦ Μεγάλου Σαββάτου καὶ τὰ Μεγαλυνάρια τοῦ Ἐπιταφίου, Νέα Σιών 32 (Jérusalem 1937), 22–23; G. Millet, *L'épitaphios: l'image*, Académie des Inscriptions & Belles–Lettres. Comptes rendus des seances de l'année 1942. Bulletin de juillet–décembre, Paris 1942, 410 sq; Arranz, o. c., 242–247. Треба рећи да је 118. псалам (ἄμωμος) у X веку певан (без *похвала*) на јутрењу Ускрса, а не на Велику суботу; cf. Mateos, *Typicon*, II, 82–91.

67 Дмитриевский, о. с., III, 451–453. Назив μεγαλυνάρια у вези је са почецима *похвала* певаних на прва три стиха непорочног (све три су почињале са "Μεγαλύνομέν σε...", тј. *"Величамо те..."*). Да се под именом μεγαλυνάρια подразумевају данашње похвале (ἐγκώμια) и, уопште, о тропарима певаним уз Псал. 118 на јутрењу Велике суботе cf. Е. Г. Παντελάκης, Νέα ἐγκώμια τοῦ Ἐπιταφίου, Θεολογία 14 (Ἀθῆναι 1936), 225–250, 310–329; Σωφρόνιος, Ἡ ἀκολουθία, Νέα Σιών 32 (1937), 16–23, 145–152, 209–226, 273–288, 337–353, 465–480, 529–545; т. 33 (1938), 19–28, 369–377, 433–452; Millet, *L'épitaphios*, 408–419; Pallas, *Passion*, 31–32, 61–66.

68 Cf. Д. Богдановић, *Каталог ћирилских рукописа манастира Хиландара*, Београд 1975, 139–140; idem, *Песничка твореиија монаха Јефрема*, ХЗ 4, 1978, 109–130.

69 Наравно, коначан одговор на питање увођења *похвала* у богослужење, а и на питање њиховог аутора треба да дају литургиолози. Овде ћемо само напоменути да је Д. Палас (*Passion*, 66–67, 35–36) сматрао како о постојању ἐγκώμια уз стихове 118. псалма на јутрењу Велике суботе посредно говоре нека писма патријарха Атанасија I, упућена негде између 1303. и 1310. године цару Андронику II, и да је зато поч. XIV века *terminus ante quem* за њихово увођење у богослужење. Чини се, међутим, да она места из патријархових писама за које Палас сматра да су инспирисана садржином *похвала* имају сасвим општи карактер, одн. да су могла бити надахнута ма којим делом богослужења суботе уочи Ускрса (за текстове патријархових писама cf. *The Correspondence of Athanasius I Patriarch of Constantinople. Letters to the Emperor Andronicus II, Members of the Imperial Family, and Oficials*, ed. A.–M. Maffry Talbot, Washington 1975, 116–123, 176–179).

70 Cf. нпр. типике *НБС 649* из 1416, л. 172в; *Никољац 45*, из 1475–1500, л. 334в; *САНУ 59*, из 1578, л. 183в; *Никољац 46*, из 1607, л. 421в; цветне триоде *УБ Рс. 4*, с краја XIV века, л. 49, и *УБ Ћоровић 23*, из 1450–1475, л. 70в; цветни триод из збирке САНУ, *бр. 15*, из 1450, л. 79в.

костар с поч. XV века, *бр. 268*, л. 283–296в; посни триод *САНУ 291*, из 1531, л. 431–445в, синаксар триода из Музеја Српске православне цркве, настао 1550–1575, *Грујић 60*, л. 1–23в)[71] показују да је њихов број варирао и да по садржини тропари нису били подударни са онима из данас употребљаваног триода. Тако, на пример, *САНУ 291* из XVI века има више од 60 нових *похвала* у односу на две старије књиге, *Хил. 342* и *Хил. 268*. Или: од 176 тропара наведених у савременом триоду уз 176 стихова седамнаесте катизме, више од стотину се не јавља у старим описима последовања Велике суботе.[72] Очигледно је да су за неке стихове 118. псалма строфе биле дописане накнадно. Осим тога, у поменутим триодима није једнак ни садржај *похвала*, а ни њихов распоред уз стихове псалма. Негде иде по један тропар на два стиха непорочног, а у неким од рукописа сваки стих псалма пропраћен је са по једним тропаром, али тако да се сваки тропар по једном понавља, итд.

Из свега што је речено проистиче да је потребна велика опрезност када се говори о утицају који су на иконографију средњовековне уметности могле имати *похвале* певане уз статије 118. псалма суботом пред Ускрс. То нарочито важи за дела старија од друге половине XIV века.

Сва је, дакле, прилика да питање белих сфера са попрсјима у рукама анђела из дечанског Силаска у ад захтева другачији одговор. Нама се чини да се он може пронаћи у Светом писму и то у једном пасусу Матејевог јеванђеља где се приповеда да је на Галилејској гори непосредно по Васкрсењу Христос изговорио: "*Даде ми се свака власт на небу и на земљи*" (Мат. XXVIII, 18). Појашњење ових речи пружа већ апостол Павле у посланици Ефесцима: "... Бог Господа нашега Исуса Христа, отац славе, даде вам Духа премудрости и откривења да га познате, и бистре очи срца вашега да бисте могли видјети ... каква је изобилна величина силе његове на нама који вјерујемо по чињењу превелике силе његове, *коју учини у Христу, кад га подиже из мртвијех и посади себи с десне стране на небесима, над свијем поглаварствима и властима и силама и господствима, и над свакијем именом што се може назвати, не само на овом свијету него и на оном који иде...*" (Ефес. I, 17-22). Касније су и хришћански писци коментарисали цитирани Матејев пасус. Тако, на пример, Теофилакт архиепископ охридски, учени византијски прелат с краја XI и почетка XII века, пише: "*Њему* /Христу/ *се на небу клањају анђели, а на земљи га прослављају у свим пределима*".[73] Нема сумње да су попрсја две крунисане личности у владарској одећи могла бити изабрана да симболишу ову двоструку, свеопшту власт коју је Христ стекао својом жртвом на крсту и победом над смрћу. У том случају била би лако разумљива и појава анђела. Сасвим је логично да припадници војске небеског цара буду одређени да пренесу оно што Отац предаје Сину (Мат. XI, 27; Јован III, 35). Уосталом, и Епифанијева проповед говори о легионима бесплотних милиција који у аду прате Христа као Господа и Цара и доносе му дарове.[74]

У оваквом контексту постају, чини се, објашњиве и женске физиономије владарских фигура у сферама[75]: реч је о "власти на земљи" (ἡ ἐξουσία ἐν οὐρανῷ) и "власти на небу" (ἡ ἐξουσία ἐπὶ γῆς).

Као додатни аргумент за тврдњу о јеванђељском пореклу персонификација у рукама анђела из дечанског Силаска у ад може се навести чињеница да је поменути Матејев стих довођен на различите начине у везу са Христовим боравком у подземном свету. У саставу зачала које обухвата цело XXVIII поглавље Матејевог текста он се чита на вечерњем Велике суботе.[76] У иконографском смислу одговарајући пример сачуван је у Протатону. На

71 У свим овим рукописима *похвале* уз непорочни се увек јављају засебно, ван описа последовања Велике суботе.

72 При том се од пет *похвала* које цитира J. Радовановић у средњовековним рукописима јављају свега три. За број и садржину *похвала* у богослужбеним књигама које су данас у употреби cf. **Тріѡдіонъ сѣсть трипѣснецъ** (**Тріѡдь постная**), Москва 1904, 467 sq; Τριῴδιον κατανυκτικόν..., εκδ. Π. Παρασκευόπουλος, Ἀθῆναι, 1901, 429–438; Mercenier, *La prière*, II/2, 218–244.

73 Cf. PG 123, 481–486; *Благовестник, или Толкование блаженнаго Феофилакта, архиепископа Болгарскаго, на святое евангелие*, I, Казань 1906, 351-356. За рукописе са старим српским преводом Теофилактовог тумачења Матеја cf. Богдановић, *Инвентар*, 125.

74 Vaillant, o. c., 60 sq.

75 Обе фигуре имају изразито дуге косе, а немају браду и бркове.

76 Cf. раније помињане триоде из XIV века (*НБС 645*, л. 300в; *Дечани–Црколез 5*, л. 65в; *Дечани 62*, л. 109в) или јеванђелистаре попут Мирослављевог јеванђеља (око 1185; Народни музеј у Београду, *бр. 1536*, л. 292–294) и једног српског јеванђеља средине XIII века, из дечанске збирке рукописа (НБС, *Дечани–Црколез 1*, л. 138в).

северном зиду наоса насликани су унутар једног композиционог оквира Силазак у ад и сцена са фигуром Христа који се са стене обраћа ученицима. Натпис на фресци цитира 18. стих Матеја: Е<Δ>ΟΘΗ ΜΟΙ ΠΑСΑ ΕξϑСΙΑ ΕΝ Ο(ΥΡΑ)ΝΟ Κ[ΑΙ] ΕΠΙ ΓΗС ....[77]

Треба, најзад, рећи да се мотив симболичне доделе власти може препознати у дечанском Силаску у ад и на основу примера које нуди старија иконографска традиција. Аналогије, међутим, нису пронађене на старијим сликама Васкрсења[78] него на античким представама тријумфалног карактера, где се владару приносе глобуси – симболи територијалне свеобухватности царске власти. Наиме, чини се да дечанска слика пружа још један доказ о јасној вези, у науци одавно утврђеној, између иконографије Христовог победничког силаска у ад и римске царске иконографије.[79] Сликарима цркве Христа Пантократора послужио је, изгледа, као узор антички иконографски образац који је данас познат на основу једне древне камеје са фигуром римског цара из Кабинета медаља Националне библиотеке у Паризу. Цар, вероватно Лициније (308–324), коме Викторије воде квадригу, гази побеђене непријатеље, а Сол и Луна с бакљама у руци пружају му два глобуса, симболе универзалности његове моћи на Земљи.[80] Паралела дечанског иконографа је јасна: Христ – цар славе – попут римског императора гази непријатеља (Ад) и прима знакове власти стечене својом победом. Једино се уместо власти над Истоком и Западом овде јављају власт на небу и власт на Земљи. При том је тријумфални карактер сцене наглашен додатним мотивом – фигурама два анђела који с лабарумима у рукама стоје уз ивицу ада.[81]

У истом контексту веома је значајна и једна представа Отона II, немачког владара (973–983) који је као византијски зет могао бити упознат са античким иконографским традицијама. Представа је красила један од два сачувана листа илустрованог рукописа са списима Григорија Великог (сада у Музеју Конде, Шантији). Четири крунисане женске фигуре приносе Отону дарове – четири глоба, симболе његове власти у четири провинције Царства.[82]

Персонификације две Христове власти нису једине персонификације у сцени Силаска у ад. Испод Христа лежи персонификација ада у виду тамнопутог старца,[83] око кога су сломљена врата пакла, разбацани ексери, клинови, браве и кључеви.[84] Ту су и две полунаге седеће мушке фигуре, можда алегорије побеђених грехова, које се због своје црне боје једва разазнају на тамном фону пећине ада.[85]

77 Cf. Millet, *Monuments de l'Athos*, pl. 12/4, 19/3.

78 Једина позната слика слична дечанској знатно је познија – сачувана је у цркви манастира Св. Николе τοῦ Ντίλιου код Јањине, осликаној средином XVI века; cf. Θ. Λίβα–Ξανθάκη, Οι τοιχογραφίες της Μονής Ντίλιου, Ιωάννινα 1980, 97–101, εἰκ. 37. Ту је, изгледа, Христова власт на небу и на земљи третирана као једна - свеопшта власт ("свака власт", πᾶσα ἐξουσία), па анђели Спаситељу доносе само један медаљон са попрсјем владарке.

79 О тој вези cf. Grabar, *Empereur*, 245–249; cf. idem, *Christian Iconography. A Study of Its Origins*, Princeton 1968, 125–126; cf. и P. J. Nordhagen, *"The Harrowing of Hell" as imperial iconography. A note on its earliest use*, BZ 75 (1982), 345–348.

80 Cf. Grabar, *Un médaillon*, 40, fig. 7 (Грабар истиче да Сол и Луна представљају Исток и Запад или свеукупност *orbis terrarum*, односно да сфере значе универзалну моћ коју је цар стекао својом победом); J. Deér, *Der Globus des spätrömischen und des byzantinischen Kaisers. Symbol oder Insigne?*, BZ 54/1 (1961), 78 sq, T. II/1. Наравно, треба разликовати представе Сола и Луне као римских божанстава од персонификованих представа Сунца и Месеца, небеских тела. О Солу и Луни као римским божанствима cf. A. Legrand, *Luna*, DS III/2, 1391–1392; F. Cumont, *Sol*, DS IV/2, 1381–1386.

81 Лабарум (тј. *vexillum*) јавља се и на Лициниjевој камеји. О његовом значењу cf. A. Reinach, *Vexillum*, DS V, 776–777.

82 Cf. C. R. Dodwell, *Painting in Europe 800 to 1200*, Harmondsworth 1971, 57, pl. 62 (свака од четири фигуре обележена је именом провинције). У случају да је на овој минијатури био представљен Отон III, као што верују неки истраживачи, почев од П. Е. Шрама (P. E. Schramm, *Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit, I*, Leipzig–Berlin 1928, 95 sq, Abb. 75), онда би она с још већим правом могла бити посматрана као преносилац античких и византијских иконографских традиција. Васпитаван од своје мајке Теофано, Отон III не само да је истицао своје ромејско порекло, *него је усвојио и византијски дворски церемонијал*; cf. C. M. Brand, *Otto III*, ODB III, 1542.

83 Тропари и стихире који се читају на Велику суботу говоре о аду као о бићу са људским особинама па је то свакако утицало на изглед његове персонификације. За садржину песама са богослужења Велике суботе cf., на пример, српске триоде поменуте на стр. 115 supra. О иконографском мотиву cf. K. Wessel, *Hades*, RbK II, 946–950.

84 За литерарну подлогу ових мотива у спису св. Епифанија Кипарског cf. Радовановић, о. с., 37 sq.

85 Радовановић, *Иконографске забелешке*, 25, сматра да би особа што седи са руком на образу могла бити алегорија трулежности, док је друга особа алегорија смрти или туге. В. Петковић је, међутим, сматрао да су то вратари

Ионако вишеслојно, значење композиције допуњено је фигурама пророка Софоније и Давида, насликаним на потрбушју лука прислоњеног уз лунету северног зида (црт. II, 32–33). Текстови исписани на њиховим свицима (Софонија: Соф. III, 8; Давид: Псал. 67 /68/, 1) читају се током празновања Ускрса,[86] што објашњава овакав распоред.

Одабравши за *Вазнесење Христово* (Дјел. I, 4–11; Лука XXIV, 50–52; уп. и Мар. XVI, 19) старинско композиционо решење,[87] прилагодљиво површинама свода или куполе, дечански сликари су овој композицији доделили нешто већи простор – површину источне лунете и потрбушје лука који се наслања на њу (црт. II, 27a, b, c, d). Највиши део потрбушја лука красила је фигура Христа. Она је последњих деценија претрпела прилична оштећења, али старе фотографије показују да је Спаситељ седео на дуги и благосиљао.[88] Још увек се види горњи део Христовог тела, затим половина мандорле и фигуре два анђела који је носе ка небу (сл. 8). У "подножју" лука представљени су, са обе стране, по тројица апостола. Они посматрају догађај живо гестикулишући. Преостали сведоци Вазнесења насликани су у лунети. Распоред фигура (укупно девет) подвргнут је законима симетрије, у складу са традицијом. У средини је Богородица, а око ње су по један анђео и тројица апостола. Анђели и апостоли стоје у стеновитом пејзажу, док Мати Божија има под ногама пурпурно постоље. Сликар је скоро између сваке фигуре вешто уметнуо по једно маслиново дрво и тако дискретно указао на место где се догађај одиграо. И то је свакако била традиционална формула. Веома слично решење са апостолима распоређеним између дрвећа и Христом на дуги, у мандорли коју носе два анђела, постојало је већ у куполи солунске Св. Софије (друга половина IX века).[89]

Једно од најважнијих питања источнохришћанске иконографије Вазнесења јесте, свакако, питање избора протагониста сцене. Будући да дечанска слика, опонашајући старе узоре, у овом погледу не доноси ништа ново, овде ће изостати детаљнија расправа. Није, међутим, наодмет подсетити на основне чињенице. Новозаветни извори не помињу Богородицу као сведока Вазнесења, али Мајка Божија има значајно место у химнографским делима посвећеним овом празнику.[90] Уз то, њена фигура у сцену Вазнесења има, изгледа, симболично значење везано за тумачења Христовог узношења на небо као паговештаја Друге Парусије.[91] Ни број апостола није у складу са описима јеванђелиста. Марко и Лука обавештавају да је Христовом вазнесењу присуствовало само једанаест апостола, а обично их је представљено дванаест. Што се тиче појаве анђела, треба рећи да се два човека, који су према пасусу из Дела апостолских у моменту Христовог узношења стали пред апостоле "у бијелијем хаљинама" и појаснили им чудесни призор (Дјел. I, 10–11), у текстовима читаним на служби Вазнесења редовно помињу као анђели, било да је реч о поучним словима или песмама.[92]

пакла или демони које је Христос победио при свом силаску у ад, а који се помињу у апокрифном Никодимовом јеванђељу; cf. Петковић, Дечани, II, 31, 61–62.

86 Cf. Rahlfs, *Die Lektionen*, 40; *Дечани 62*, л. 91, 100–100[в], 111. Занимљиво је да је у Хлудовском псалтиру (Историјски музеј у Москви, *грч. 129–д*, из око 830) и у Псалтиру из манастира Пантократора на Св. Гори (*Cod. 61*, с краја IX века) Силазак у ад насликан управо уз псалам 67 (68), 1, cf. Е. Костецкая, *К иконографии Воскресения Христова.* Η Αναστασις *по миниатюрам Хлудовской псалтири*, SK II (1928), 67, 70.

87 О иконографији Вазнесења cf. E. T. Dewald, *The Iconography of the Ascension*, American Journal of Archaeology, ser. 2, vol. XIX (Concord 1915), 277–319; С. Жебелев, *Иконографическия схемы Вознесения Христова и источники их возникновения*, in: Сборник статей посвященных памяти Н. П. Кондакова. Археология. История искусства. Византиноведение, Прага 1926, 1–18; А. Ξυγγόπουλος, Ἡ τοιχογραφία τῆς Ἀναλήψεως ἐν τῇ ἁγίδῃ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου Θεσσαλονίκης, Ἀρχαιολογικὴ Εφημερίς (Ἀθῆναι 1938), 32–53; K. Wessel, *Himmelfahrt*, RbK 2, 1224–1262; П. Симић, *Фреска Вазнесења Христова у Бијелом Пољу и њена литургијска подлога*, Зограф 6 (1975), 21–28; Ν. Γκιολές, Ἡ Ἀνάληψις τοῦ Χριστοῦ βάσει τῶν μνημείων τῆς Α' χιλιετηρίδος, Ἀθῆναι 1981; Demus, *The Mosaics of San Marco, 2*, 171–186.

88 Петковић, *Дечани*, II, T. CLXXXI.

89 Cf. Grabar, *L'iconoclasme*, fig. 125–136.

90 Cf. нпр. *НБС 645*, л. 374–374[в], 377[в], 378.

91 Наиме, многи истраживачи сматрају да Богородица Оранта из Вазнесења представља Христову цркву која остаје на земљи; cf. нпр. Б. Тодић, *Најстарије зидно сликарство у Св. Апостолима у Пећи*, ЗЛУ 18 (1982), 33-34 (са старијом литературом).

92 *НБС 645*, л. 374[в], 377; *Дечани 62*, 314–314[в]. О ликовима из *Вазнесења*, осим претходно наведене литературе,

Свих дванаест ликова из композиције Силаска св. Духа на апостоле (Дјел. II, 1–4) насликани су на дугој полукружној клупи са наслоном.[93] Као антички филозофи у екседри, они међусобно расправљају окренути један ка другом или живо гестикулишући. Централни положај апостола Петра и Павла наглашен је полукружном архитектонском кулисом у позадини.[94] Изнад ње је, у потрбушју лука прислоњеног уз јужну лунету (црт. II, 28), насликан сегмент неба, из којег излазе пламени језици св. Духа. Испод фигура апостола персонификован је Космос фигуром старца са круном на глави и развијеним платном са дванаест свитака у крилу. Био је то у доба Палеолога уобичајен начин да се симболично прикажу свеобухватност апостолске мисије и чудо које се десило након што су се апостоли испунили св. Духом (Дјел. II, 4–12). У ранијим временима, нарочито до XII века, уместо Космоса сликане су фигуре људи које су представљале различите народе и племена поменуте у пасусу из Дела апостолских.[95]

У нижим деловима потрбушја истог лука насликани су пророци Јоил и Језекиљ, са свицима у рукама (Јоил II, 29; Језек. XXXVI, 27). Њихови текстови говоре о св. Духу и били су читани на великом вечерњу у суботу уочи Духова[96] па је намера уметника или њихових теолошких саветника сасвим јасна: требало је путем слике указати на литургијски контекст празника.

* * *

Композиције Великих празника у Дечанима, праћене понекад занимљивим уводним причама и епилозима, обилују бројним детаљима, алузијама и симболима који често нису засновани само на јеванђељским описима догађаја. Црквена поезија и беседе св. отаца (било да је реч о делима из састава литургијских књига или не), али и апокрифи били су значајно извориште инспирације сликарима. Мада се скоро сва решења, чак и најнеобичније појединости, ослањају на претходне традиције и имају аналогије у дугој историји источнохришћанске уметности, мало је сачуваних споменика (нарочито када су у питању дела монументалног средњовековног сликарства) где су она у таквом броју сакупљена на једном месту. Све то сведочи о изразитом приповедачком дару дечанских сликара, а још више о њиховој изузетној обавештености о збивањима у главним уметничким центрима Византије, како о оним много ранијим од времена осликавања цркве Христа Пантократора, тако и о савременим.

---

cf. и S. Kalopissi–Verti, *Die Kirche der Hagia Triada bei Kranidi in der Argolis*, München 1975, 104–116; Mouriki, o. c., 188–189.

93 О иконографији Силаска св. Духа на апостоле cf. А. И. Кирпичников, *К иконографии Сошествия Св. Духа*, Древности. Труды Имп. Московскаго Археологическаго Общества, т. XV/1 (1897), 1–15; А. Грабар, *Иконографическая схема Пятидесятницы*, SK 2 (1928), 223–237; S. Seeliger, *Pfingsten*, LCI 3, 415–423 (са литературом); L. Ouspensky, *Iconography of the Descent of the Holy Spirit*, St. Vladimir Theological Quarterly 31 (Crestwood, N. Y., 1987), 309–347; G. Stricevic, *Byzantine Iconography of the Pentecost*, Eleventh Annual Byzantine Studies Conference (Toronto, oct. 1985). Abstracts of Papers, Washington 1985, 46–47; N. Thierry, *Survivance d'une iconographie palestinienne de la Pentecôte au Vaspourakan*, Atti dell primo Simposio Internazionale di arte armena (Bergamo, giugno 1978), Venezia 1978, 709–722; Demus, *The Mosaics of San Marco*, 2, 148ў154; N. Ozoline, *La Pentecote du Paris. Grec. 510. Un temoignage sur l'église de Constantinople au IXe siècle*, Rivista di archeologia cristiana LXIII (Città del Vaticano 1987), 245–255 (ту су наведени и остали радови овог аутора о византијској иконографији Духова).

94 О избору апостола у представама Силаска св. Духа cf. G. de Jerphanion, *Quels sont les douze apôtres dans l'iconographie chrétienne?*, in, idem, *La voix des monuments*, I, 189 sq.

95 Cf. Grabar, o. c., 223 sq; Hadermann–Misguich, *Kurbinovo*, 175 sq; Mouriki, *The Mosaics*, 190–191. О персонификацији Космоса cf. и Кирпичников, о. с., 10–15; L. D. Popovitch, *Models for the Sea and the Cosmos and their Dissemination in Byzantine Art*, Actes du XXIIe Congrès international d'histoire de l'art (Budapest 1969), I, Budapest 1972, 122–137.

96 Rahlfs, *Die Lektionen*, 43; *НБС 645*, л. 390; *Дечани 62*, л. 328в–329; *Дечани 141*, л. 161^в–162.

CYCLE OF THE GREAT FEASTS

MIODRAG MARKOVIĆ

The greater part of the area under the dome is comprised of compositions from the cycle of Great Feasts. Their disposition essentially follows the flow of events from the Gospels. Well-established iconographic versions of the subjects are repeated with the painters' somewhat greater affinity for narration. This loquacity, emanating from the masters' or founder's desire to interpret the text as thoroughly as possible, most often appears in one or two episodes in the form of a prologue or epilogue completing the nucleus of the scene (The Baptism, The Transfiguration of Christ, The Raising of Lazarus, The Entry into Jerusalem). The compositions also abound in numerous other details, alusions and symbols that are often based on events not described in the Gospels.

The largest part of the work refers to the representation of the Descent of Christ into Limbo. The discussion focuses on an unusual motif — the figures of two angels offering Christ two bright spheres decorated with the busts of two young crowned persons, both wearing imperial clothing and with identical physiognomies. Contrary to previous opinion, the analysis shows that this motif is not based on liturgical poetry (τὰ ἐγκώμια, sung on Holy Saturday orthros). In fact, the unusual part of the Anastasis at Dečani was inspired by the passage from the Gospel of St. Matthew. The evangelist narrates that, immediately after the Ressurection, Christ pronounced these words: "All power is given unto me in heaven and in earth" (Matth. 28, 18). The two crowned persons symbolize exactly that twofold (i. e. universal) power acquired by Christ with his victory over the death. The crowned figures have female physiognomies because they personify the power in heaven (ἡ ἐξουσία ἐν οὐρανῷ) and the power in earth (ἡ ἐξουσία ἐπὶ γῆς).

The motif of the symbolic delivery (*traditio*) of power in the Anastasis at Dečani can be identified as such in view of the examples from the iconography of the classical art. Namely, convincing analogies are found in antique triumphal representations of the emperor receiving the globes – the symbols of the teritorial universality of his imperial power (f. e., the "Licinius" cameo from National Library, Paris). Christ – the King of Glory – tramples the enemy (Hell) and receives the signs of power acquired by his victory in the same way as a Roman emperor (probably Licinius) tramples his enemies and receives two globes from Sol and Luna – the signs of his power over the Earth. There is only one difference: instead of the power over the two parts of the world (the West and the East), the Anastasis scene at Dečani presents "power in heaven" and "power in earth". In this context the appearance of the angels as the bearers of the two spheres is also understandable: the homily for Easter Eve, ascribed to St. Epiphanius, archbishop of Cyprus, the main literary source for the iconography of Anastasis in the Palaeologan period, narrates about the legions of the incorporeal powers escorting Christ in Limbo "as the Lord and the King and bringing the presents to Him".



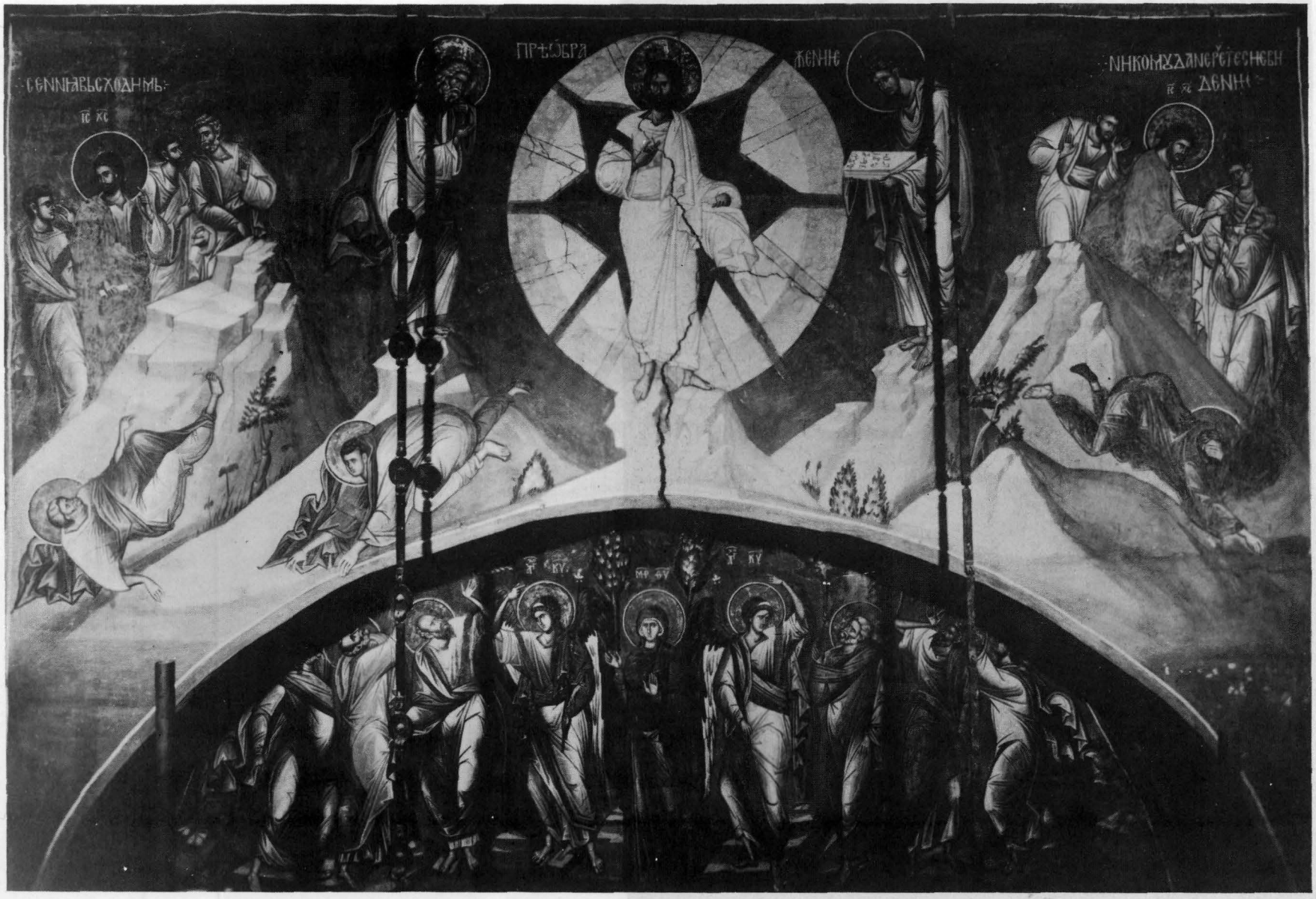
Сл. 1. Благовести — Fig. 1. Annunciation



Сл. 2. Сретење — Fig. 2. Presentation of Christ in the Temple



Сл. 3. Крштење — Fig. 3. Baptism of Christ



Сл. 4. Преображење — Fig. 4. Transfiguration



Сл. 5. Васкрсење Лазарево — Fig. 5. Raising of Lazarus



Сл. 6. Улазак у Јерусалим — Fig. 6. Entry into Jerusalem



Сл. 7. Силазак у ад — Fig. 7. Descent into Hell



Сл. 8. Вазнесење — Fig. 8. Ascension of Christ

ЦИКЛУС ХРИСТОВИХ СТРАДАЊА

САЊА КЕСИЋ-РИСТИЋ

Циклус Христових Страдања илустрован је у поткуполном простору, на потрбушју лука између западног пара стубаца и у четири највише зоне сва четири поткуполна ступца. Сцене су поређане по зонама, одозго наниже, у правцу казаљке на сату. Хронолошки редослед догађаја прекинут је само на два места, вероватно зато да би се неке композиције – које су захтевале већу или истакнутију зидну површину – сместиле на ширу страну ступца.

Циклус започиње *Тајном вечером* која се налази на јужној страни потрбушја лука између југозападног и северозападног ступца (црт. II, 34). За полукружним мермерним столом седи Христ окружен дванаесторицом апостола. На столу су насликани троугласти комади хлеба, свећњак, неколико здела, ножеви и репа. Христ, једини са нимбом, диже десну руку у знак благосиљања. Јован седи десно од њега и ставља му главу на груди. До Јована је Јуда који руку са хлебом пружа у посуду испред себе. Остали апостоли гестикулирају рукама и гледају у Христа или један у другога. У позадини је грађевина са полукружним отвором.[1] Композиционо решење је уобичајено, при чему је избегнут компликованији распоред и постављање апостола испред стола, што је била честа појава у византијском сликарству почетком XIV века. Илустрован је моменат када Христ благосиља хлеб (Мт. XXVI, 26; Мк. XIV, 22),[2] али истовремено и тренутак док Христ говори ученицима да ће га један од њих издати (Мт. XXVI, 21–23; Мк. XIV, 18–20; Лк. XXII, 21–23; Јо. XIII, 21–25).

Сцена *Прање ногу* такође је на потрбушју лука, испод Тајне вечере (црт. II, 35). На левој страни једанаест апостола (од)везује[3] сандале. Десно од њих стоји Христ у хитону, опасан прегачом. Једна рука му је покривена белом тканином и њом прихвата Петрову ногу. Петар седи на високој клупи, крај које леже његове сандале. Руком показује на своју главу. Испред клупе је суд са водом чији је отвор у облику четворолиста.[4] Судећи по Јовановом тексту (XIII, 4–9), циклус би требало да почне овом композицијом пошто се Христово ритуално прање ногу ученицима одиграло у току Тајне вечере, пре него што је Христ рекао да ће га један од апостола издати. У Дечанима је поштован традиционални редослед почетних сцена циклуса Мука као што и сама представа Прања ногу понавља раније утврђен образац, без значајнијих измена.

Молитва у Гетсиманском врту налази се на северној половини потрбушја лука који везује југозападни и северозападни стубац (црт. II, 36a и 36b). Уобичајене епизоде су одвојене конструкцијом лука чији је западни део нижи од источног. Горе је Христ приказан два пута, у стеновитом пределу са растињем у виду закржљалог дрвећа и жбунова (црт. II, 36a). Лево он стоји у хитону и гледа у део неба обележен сегментом круга са зраком. Једном руком дотиче браду, а другу пружа испред себе. Десно Христ клечи повијених леђа и пружа обе руке напред гледајући у сличан сегмент неба са зраком. Иза брда стоји анђео чија је десна

1 Петковић, *Дечани II*, 33–34, T. CXCVI.

2 За цитате из јеванђеља коришћен је *Нови завјет* у преводу Вука Стефановића Караџића.

3 По Јовановом јеванђељу (XIII, 5–6,12), неки апостоли одвезују, док други везују сандале, јер Петар није ни први ни последњи апостол којем Христ пере ноге. У сликарском приручнику Дионисија из Фурне пише да неки од Христових ученика разговарају, а други везују своје сандале (Denys de Fourna, *Manuel*, 103–104).

4 Петковић, op. cit., 34, T. CXCVI.

рука пружена ка Христу, док левом придржава део химатиона. На доњем делу сцене, одвојени бордуром, приказани су апостоли који спавају (црт. II, 36b). Неки наслањају главу на руку, други на колено, а један апостол ју је скроз забацио уназад. Лево, издвојен, спава Петар. Испред њега стоји Христ у хитону и химатиону и благосиља га.[5] Христову молитву помињу сва јеванђеља, с тим што би Лукин текст (XXII, 41–44) највише одговарао дечанској представи. Једини Лука помиње анђела који се јавио Исусу и бодрио га у његовој молитви. Уснуле апостоле описују сви јеванђелисти сем Јована (Мт. XXVI, 40–41; Мк. XIV, 37–38; Лк. XXII, 45–46). Разговор Христа и Петра наводе само Матеј и Марко (Мт. XXVI, 40; Мк. XIV, 37). Почетне речи њихових стихова чине натпис ове сцене (Мт. XXVI, 41; Мк. XIV, 38). Њена иконографија – као и у случају претходне две композиције – не доноси никакве новине у поређењу са ранијим представама истог догађаја. Сликар је вешто прилагодио више епизода разуђеној површини лука.

Циклус се наставља у највишој зони северозападног ступца, на јужној страни. Ова сцена је прва од укупно три које су везане за Јудино издајство: *Јуда предводи поворку фарисеја, слугу и војника* који су пошли да ухвате Христа (црт. II, 37). Поворка се креће слева надесно, у правцу у којем тече и циклус. Јуда је издвојен, десном руком показује испред себе, док главу окреће уназад и гледа у две групе људи које га прате, наоружани копљима и са буктињама. У позадини је зид са зупцима.[6] Приказан је тренутак када се Јуда окреће наоружаној чети и говори: "...кога ја цјеливам онај је..." (Мт. XXVI, 47–48; Мк. XIV, 43–44; Лк. XXII, 47; Јо. XVIII, 3). Натпис је могао бити преузет из било којег од следећих стихова: Мт. XXVI, 48; Мк. XIV, 44; Лк. XXII, 47. Ова, уводна епизода Јудиног издајства није често илустрована у византијском зидном сликарству, поготово не самостално већ у оквиру композиције Јудиног пољупца, како је налазимо у грачаничком циклусу Мука.[7]

На источној страни северозападног ступца насликано је како су *војници, који су дошли да ухвате Христа, попадали на земљу* (црт. II, 38). Десно стоји Христ и пружа руку ка тројици војника који клече пред њим. Двојица држе испред себе своје штитове, а онај у средини пружа руку ка Христу. Иза њих стоје остали војници. Мањи део сцене налази се на западној половини јужне, чеоне стране лука између северозападног и североисточног ступца, где су приказани апостоли на челу са Петром.[8] Од јеванђелиста, једино Јован описује овај моменат (Јо. XVIII, 4–7). Он се у монументалном сликарству не илуструје, али га зато срећемо међу минијатурама.[9] Дечански живописац вешто приказује радозналост војника која је већа од њиховог страха, тако да они извирују изнад штитова иза којих се скривају и гледају у Христа.

Издајство Јудино је на западној страни североисточног ступца, у највишој зони, а део сцене је и на источној половини јужне, чеоне стране лука између северног пара стубаца (црт. II, 39a). Христ стоји у средини; Јуда му прилази с леве стране, обгрлио му је рамена и приближава се да га пољуби. Около су војници са копљима, буктињама, мачевима или секиром. Војник десно од Христа, приказан с леђа, левом руком је ухватио Христа за појас, док десном – високо изнад своје главе – држи бодеж уперен у Христову главу. На луку је насликан војник који у десној руци држи млатач,[10] а иза њега је још троје људи са буктињама. У синоптичким јеванђељима је описано како је Јуда потказао Христа пољубивши га (Мт. XXVI, 49–50; Мк. XIV, 45–46; Лк. XXII, 47). У каснијим стиховима Исус говори онима што су дошли да га ухвате: "...као на хајдука изишли сте с ножевима и с кољем да ме ухватите..." (Мт. XXVI, 55; Мк. XIV, 48; Лк. XXII, 52). У највишој зони јужне стране североисточног ступца представљено је како *Петар одсеца уво Малху* (црт. II, 39b). Малхо је пао и преко рамена гледа у Петра који се нагнуо над њим. Апостол у једној руци држи нож, а другом је ухватио Малхово десно уво. У позадини је стеновит пејзаж са дрветом. Иза брда се виде десеторица апостола који беже гледајући уназад, ка опкољеном Христу. Овај догађај се –

5 Ibidem, 34, T. CXCVII.

6 Ibidem, 34, T. CXCIX.

7 Б. Тодић, *Грачаница. Сликарство*, Београд 1988, 198.

8 Петковић, op. cit., 34, T. CC.

9 H. Omont, *Evangiles avec peintures byzantines du XIe siècle*, Paris 1908, T. 172.

10 Г. Шкриванић, *Оружје у средњовековној Србији, Босни и Дубровнику*, Београд 1975, 94; Петковић, op. cit., 34 погрешно мисли да је у питању предмет "налик на трубу".

према јеванђељима – збио одмах након што је Јуда потказао Христа (Мт. XXVI, 51; Мк. XIV, 47; Лк. XXII, 50; Јо. XVIII, 10). Апостоли који беже илуструју следеће стихове: Мт. XXVI, 56; Мк. XIV, 50.[11] Дечанска композиција у много чему понавља решења из споменика Милутиновог времена са карактеристичним мотивом војника приказаног с леђа, који прилази Христу и прети му.

На северној страни југоисточног ступца, у највишој зони, насликана је сцена *Христ пред свештеником Аном* (црт. II, 40). Десно седи Ана, испред тробродне базилике, за ниским столом на којем је дивит и развијени свитак са неразумљивим текстом (гитв|кіа).[12] Поред њега стоји гардист са мачем чији је балчак окренут навише. Он приводи Христа свезаних руку. На чеоној, западној страни лука који спаја источне ступце као и на крајњем левом делу сцене (иза Христа) приказани су војници у пуној ратној опреми, са копљима, штитовима и шлемовима.[13] Од јеванђелиста једино Јован наводи да је Христ прво одведен код Ане на суђење (XVIII, 13) и, нешто касније, он описује њихов разговор (XVIII, 19–23).

Представа *Христа пред Аном и Кајафом* налази се на западној страни југоисточног ступца и на источној половини северне, чеоне стране лука који спаја јужни пар стубаца (црт. II, 41). Лево стоји Христ свезаних руку, пред великим скупом књижевника, старешина и лажних сведока. Испред свију седи Ана – он гледа иза себе, у Кајафу који стоји и обема рукама раздире хаљину на грудима.[14] Према Јовановом тексту (XVIII, 24), Ана је свезаног Христа послао Кајафи. Нико од јеванђелиста не каже да је суђењу код Кајафе присуствовао и његов таст Ана. Матеј и Марко помињу присуство свештеничких главара, књижевника и лажних сведока (Мт. XXVI, 57; Мк. XIV, 53) и обојица описују тренутак када Кајафа, пошто је претходно устао, раздире своје хаљине (Мт. XXVI, 65; Мк. XIV, 63).

У највишој зони на источној страни југозападног ступца смештена је сцена *Христа воде Пилату*, а њен мањи део налази се и на западној половини северне, чеоне стране лука који везује југоисточни и југозападни стубац (црт. II, 42). Христ иде свезаних руку; испред њега су два свештеничка поглавара, а поред и иза њега војници у оклопима, наоружани копљима, мачевима и штитовима. Један од њих носи заставу.[15] Ниједан јеванђелист не помиње војнике који спроводе Исуса. У њиховим текстовима једино је наведено да је, након суђења код јеврејског првосвештеника, Христ одведен Пилату (Мт. XXVII, 2; Мк. XV, 1; Лк. XXIII, 1; Јо. XVIII, 28).

Композиција *Пилат пере руке* насликана је на северној страни југозападног ступца (црт. II, 43). Десно седи Пилат са белом капицом на глави која се везује испод врата и у хаљини украшеној широким тракама. Иза њега стоји слуга, *camillus*,[16] који десном руком придржава посуду испод Пилатових руку, док их левом посипа водом из ибрика. У позадини је грађевина са уским пролазом и кулом изнад њега. Лево два војника приводе Христа Пилату. Иза њих стоје војници са уздигнутим копљима.[17] Поред Матеја (XXVII, 24), и Никодимово апокрифно јеванђеље[18] описује Пилатово симболично прање руку (IA IV, 9).

На јужној страни северозападног ступца илустрована је сцена *Пилат пита хоће ли пустити Христа или Вараву* (црт. II, 44). Лево седи Пилат, одевен исто као и на претходној сцени. Иза њега је гардист у раскошној униформи, са копљем и мачем. Десно је Варава, бос,

11 Петковић, op. cit., 34, T. CCI–CCII/1.

12 Неразумљив текст исписан на свитку у композицији суђења Христу пред јеврејским свештеницима или римским намесником јавља се и у другим споменицима, cf. Millet, *La peinture en Yougoslavie, III,* Pl. 8/1 (Христ пред Аном и Христ пред Пилатом у Богородици Перивлепти у Охриду); Petković, *La peinture serbe, II,* Pl. LXXXIII (Христ пред Аном у Св. Апостолима у Пећи).

13 Петковић, op. cit., 34, T. CCII/2.

14 Ibidem, 34, T. CCIII.

15 Ibidem, 34, T. CCVI.

16 С. Радојчић, *Пилатов суд у византијском сликарству раног XIV века,* Узори и дела старих српских уметника, Београд 1975, 223.

17 Петковић, op. cit., 35, T. CCVII. О сцени Пилат пере руке, cf. С. Радојчић, op. cit., 211–236.

18 Постоје две рецензије Никодимовог јеванђеља, тзв. рецензија А и рецензија В; свака од њих подељена је на два дела од којих је први (I) опис Христових страдања, а други (II) Силазак у Ад. У овом раду је коришћена рецензија IA у енглеском преводу (M. R. James, *The Apocryphal New Testament,* Oxford 1960, 95–115) и рецензија IB на грчком језику (C. Tischendorf, *Evangelia Apocrypha,* Lipsiae 1853, 281–293).

у краткој хаљини и везаних руку, окружен војницима и Јеврејима. Сцену затвара низак зид иза кога су две грађевине са порталима, забатима и полукружним сводовима.[19] Једино Матеј (XXVII, 17) директно наводи питање које је исписано у натпису сцене. Ниједан јеванђелист не помиње присуство Вараве у судници.

Последња епизода из низа сцена везаних за суђење пред Пилатом налази се на источној страни северозападног ступца – *Пилат изриче пресуду* (црт. II, 45). Испред полукружног зида са великим отвором и кулом седи Пилат, одевен као и на осталим сценама дечанског циклуса Мука. Иза њега, лево, стоји његова жена, дуге пуштене косе, и шапуће му на уво. Чува их гардист са мачем и штитом. Десно стоји Христ, погурен, окружен тројицом војника.[20] Дугачак текст исписан на слици – иначе цитат јеванђеља по Матеју (XXVII, 19) – представља речи које изговара Пилатова жена.

У дечанском циклусу Страдања посебна пажња посвећена је Христовом суђењу. Христ је изведен пред два суда – јеврејски и римски. Ова дупла процедура била је условљена политичким режимом Јудеје, као римске провинције: смртна пресуда, коју би изрекао јеврејски суд, није извршавана док је не би потврдио службени представник римске власти.[21] Шест сцена описују догађаје од Христовог хапшења до тренутка када је донета пресуда. Христ пред јеврејским свештеницима слика се у свим развијеним циклусима Страдања, с тим што је негде – као у Дечанима – суђење пред Аном и Кајафом приказано заједно,[22] а у већини случајева одвојено. Јевреји воде Христа Пилату је епизода која истовремено спаја и раздваја два судска процеса. На ранохришћанским саркофазима из IV века често је представљан Христ кога два војника приводе Пилату.[23] У зидном сликарству нешто старијем од Дечана ова сцена се углавном није приказивала или је била саставни део веће композиције,[24] док се међу рукописним илустрацијама задржала у самосталном облику.[25] Суђење Христу пред Пилатом чине у Дечанима три епизоде од којих је прва – Пилат пере руке – најчешће илустрована у византијском сликарству, мада није ретка појава да се више епизода нађе на једној сцени.[26] Варава пред Пилатом је тема обрађивана у ранохришћанској уметности која је у каснијим вековима нестала.[27] Њено композиционо решење прати образац карактеристичан за све сцене суђења, било да се ради о извођењу Христа пред римског намесника или пред јеврејске свештенике.

Ругање Христу је приказано на западној и јужној страни североисточног ступца (црт. II, 46). На западној страни, у средини стоји Христ у црвеној хаљини и са трском у руци. У првом плану клече три војника и пружају руке ка њему, клањајући се. Иза њих, лево, војник са мачем и штитом ставља трнов венац Христу на главу, а десно је музичар са тасовима. На јужној страни, иза још двојице војника који се клањају, група људи игра и свира на разним инструментима. Један дува у дугачак рог, други превлачи гудалом преко лире, трећи удара у таламбас, а четврти у мали бубањ причвршћен у висини стомака.[28] Проћелав човек, којем је хаљина спала са рамена, маше марамом високо изнад главе.[29] Стихови који описују Ругање (Мт. XXVII, 27–29; Мк. XV, 16–19; Јо. XX, 23) не помињу музичаре. С. Радојчић је – на примеру из Старог Нагоричина – објаснио порекло џелатске шале коју су војници спровели

19 Петковић, op. cit., 35, T. CXCVIII.

20 Ibidem, 35, T. CCX.

21 Réau, *Iconographie II*, 444.

22 Cf. Α.Τσιτουρίδου, Ο Ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη, Θεσσαλονίκη 1986, πίν. 36; И. М. Ђорђевић, *Сликарство XIV века у цркви св. Спаса у селу Кучевишту*, ЗЛУМС 17 (1981), 92.

23 F. Gerke, *Die Zeitbestimmung der Passionssarkophage*, Budapest 1939, 67–119.

24 У солунском Св. Николи Орфаносу, на пример, она је уклопљена у представу Христа пред Пилатом, cf. Α.Τσιτουρίδου, op. cit., πίν. 37.

25 Pelekanidis, Christou, Tsioumis, Kadas, *The Treasures of Mount Athos, Illuminated Manuscripts, vol.1*, Athens 1974, 440, fig. 228.

26 У солунском Св. Николи Орфаносу Пилат истовремено пере руке и слуша поруку своје жене, cf. Α. Τσιτουρίδου, op. cit., πίν. 37.

27 Réau, op. cit., 450.

28 О називима инструмената, cf. Р. Пејовић, *Средњовековни и ренесансни инструменти на тлу Југославије*, Музика I, Београд 1982, 82.

29 Петковић, op. cit., 35, T. CCXI–CCXII.

са Христом уз присуство музичара и играча као утицај античких мимичких комада и пародија дворског церемонијала.[30] Дечанска сцена је насликана на начин уобичајен у споменицима из времена краља Милутина, с тим што је приказан и један нови музички инструмент, таламбас, који се на српским фрескама илуструје од средине XIV века.[31]

На северној страни југоисточног ступца представљено је *Одрицање Петрово* (црт. II, 47). Лево седи босоноги човек пружајући руке ка ватри и грејући се. Иза њега стоји жена која се обраћа Петру. Апостол је десно, у полуклечећем положају. Окреће главу и преко рамена гледа у слушкињу иза њега, која га је руком ухватила за раме. У позадини је зид са полукружним пролазом.[32] Илустровани су стихови Мк. XIV, 66–68; Лк. XXII, 55–58; Јо. XVIII, 17–18. Још једно *Одрицање* као и *Кајање Петрово* насликани су на западној страни југоисточног ступца (црт. II, 48). Испред зида са кулом на којој је петао, разговарају Петар и слушкиња свештеничког поглавара у хаљини широких рукава. Иза зида опет је приказан апостол, који сада плаче, налакћен на капител стуба.[33] На сцену у првом плану односе се стихови Мт. XXVI, 71–72 и Мк. XIV, 69, а на представу у другом плану Мт. XXVI, 74–75, Мк. XIV, 72 и Лк. XXII, 61–62. Епизоде везане за одрицања и покајање апостола Петра ни у чему се не разликују од устаљених шема приказивања ових догађаја, осим што су – као и у случају још неких композиција дечанског циклуса Мука – примењена мање компликована решења.

Наредне три сцене, које заузимају источну и северну страну југозападног ступца, односе се на причу о Јуди. На источној страни *Јуда враћа свештеницима новац који је добио за издају Христа* (црт. II, 49). Лево седе два свештеника, а иза њих стоје слуге. Један од свештеника гледа у Јуду, док други окреће главу од њега. Јуда, погрбљен, баца испред себе новац у облику малих алки.[34] У позадини је ротонда са великим полукружним улазом и куполом на тамбуру са три прозора.[35] Сцена илуструје стихове из јеванђеља по Матеју (XXVII, 3–5).

Источна композиција на северној страни југозападног ступца је *Вешање Јудино* (црт. II, 50).У стеновитом пејзажу, на повијеном дрвету, виси обешени Јуда. Лево је група људи која запрепашћено гледа. Између посматрача и обешеног тела, Јуда је још једном приказан – како пада наглавачке у провалију. Завијорена хаљина му открива обнажени део тела, од струка наниже (сл. 1).[36] Матејево јеванђеље (XXVII, 5) помиње да се Јуда обесио, али не и да је пао у провалију. Западна сцена приказује *свештеничке главаре који су, за Јудин новац, купили лончареву њиву за гробље гостима* (црт. II, 51). У првом плану стоји лончар који једном руком показује њиву са два мермерна саркофага, док другу пружа да би примио новац. Испред стеновитих брда, међу ситним растињем, стоје два свештеника од којих један држи кесу с новцем, а други плаћа власнику њиве (сл. 1).[37] Илустрован је стих из јеванђеља по Матеју (XXVII, 7).

Композиције које шире описују Јудино издајство не чине редован репертоар циклуса Христових Страдања. Представе Јудиног покајања – приказаног кроз враћање новца и самоубиство – ликовно су уобличене још у ранохришћанској уметности,[38] али се у XIV веку јављају само у опширнијим циклусима.[39] Последња сцена, везана за куповину лончареве

30 С. Радојчић, *Ругање Христу на фресци у Старом Нагоричину,* Узори и дела старих српских уметника, Београд 1975, 155–179.

31 Р. Пејовић, *Представе музичких инструмената у средњовековној Србији,* Београд 1984, 98.

32 Петковић, op. cit., 34, T. CCIV.

33 Ibidem, 34, T. CCV.

34 A. Frolow, *L'argent de parure dans des fresques serbes du Moyen Age,* REB XXIV (Paris 1966) 292–307 (аутор закључује да је у средњовековној Србији, у недостатку сребрних кованица, као платежно средство коришћен новац у облику алки, односно прстенова).

35 Петковић, op. cit., 35, T. CCVIII.

36 Ibidem, 35, T. CCIX. Радојчић, *Сликарство,* 134 примећује да је натпис сцене парафраза Матејевог стиха: "...и отиде те се обеси...".

37 Петковић, op. cit., 35, T. CCIX.

38 K. Weitzmann, *Manuscrits Greco–Romains et Paléochretiens,* New York 1977, 92; F. Gerke, *Kasna antika i rano hrišćanstvo,* Novi Sad 1973, 147.

39 М. Бичев, *Стенописите в Иваново,* София 1965, сл. 44, 47; П. Миљковић–Пепек, *Делото на зографите Михаило и Еутихиј,* Скопје 1967, 55. Поред пећинске цркве у Иванову и Св. Никите, сцена са Јудом који враћа новац као и

њиве, нема паралела ни у зидном нити у минијатурном сликарству. Занимљиво је да су она и Смрт Јудина насликане на врло истакнутом месту што можда указује на посебну жељу наручиоца за подвлачењем поучног карактера приче о Јудином издајству и покајању. Томе у прилог иде и један детаљ на композицији Јудиног Вешања: Јуда је приказан не само обешен о дрво већ и како, неприлично обнаженог тела, пада у провалију. Овај моменат – непоменут у јеванђељима – има своју текстуалну подлогу у хомилијама св. Јована Златоустог где се говори о среброљубљу које је чак и Христовог ученика гурнуло у "страшан амбис" порока.[40]

На северној страни југоисточног ступца представљен је *Христ који говори јерусалимским женама да не плачу за њим* (црт. II, 52). Он корача, свезаних руку, и преко рамена гледа уназад, у пет жена које га прате погледом. Христа води војник са шлемом и штитом, а приказана су још два војника – један замахује мачем високо изнад главе, док је други клекао испред Христа, клањајући се.[41] Литерарни извор ове епизоде представљају стихови из Лукиног јеванђеља (XXIII, 27–28), а у натпису су исписане Христове речи из стиха 28: "...кћери Јерусалимске! не плачите за мном, него плачите за собом...".

Пут Христов на Голготу заузима западну страну југоисточног ступца (црт. II, 53). Христ се пење уз брдо, повијен под тежином крста. Један војник га води везаног око врата, док су у позадини два војника који дувају у дугачке рогове. На источној страни југозападног ступца су приказани *Симон из Кирине и два разбојника како носе крстове* (црт. II, 54). У стеновитом пејзажу, један за другим, босоноги и са крстовима иду Симон и разбојници.[42] Прва композиција где Христ сам носи свој крст има литерарни извор у Јовановом јеванђељу (XIX, 17), а Симон који праћен разбојницима носи Христов крст у јеванђељима по Матеју (XXVII, 32), Марку (XV, 21) и Луки (XXIII, 26). Ове две сцене могу се посматрати као различите верзије истог догађаја, ако се Јованов и описи остале тројице јеванђелиста схвате као контрадикторни. С друге стране, Никодимово јеванђеље (IB X,1) настоји да измири Јованово и синоптичка јеванђеља. По њему, Христ је носио крст од суднице до капије Јерусалима; због многих рана и тежине крста није више могао да ходи, па су Јевреји, желећи да га што пре разапну, дали крст Симону. Тако би дечанске композиције представљале описе два хронолошки сукцесивна догађаја. Јеванђелисти не помињу разбојнике који носе своје крстове. Према Никодимовом тексту (IA IX,5; IA X,1) Пилат се одлучио да два разбојника, Геста и Дизмас, буду разапети са Христом, па су сва тројица заједно напустили судницу и дошли до Голготе.

Христов пут на Голготу илустрован је трима сценама што је случај и са неким другим догађајима из Христових Страдања у дечанском циклусу. Разуђене површине стубаца наметале су издвајање епизода у засебне композиције, па је тако мотив разговора са јерусалимским женама – раније саставни део веће сцене[43] – у Дечанима постао самостално решена представа са натписом који се директно на њу односи. Сам пут на Голготу, са карактеристичним приказом ношења крста, ликовно је уобличен на начин неуобичајен за византијску уметност. Док су Византинци више волели да прате текст синоптичких јеванђеља, западњачка уметност је чешће приказивала Христа који се сам мучи под тежином крста.[44] Изгледа да су обе традиције потекле из ранохришћанске уметности где су на саркофазима са представама Страдања били представљани и Христ и Симон како носе крст.[45] Могуће је да је дечански живописац пратио текст неког сликарског приручника, јер Дионисије из Фурне описује догађаје на путу за Голготу врло слично Никодимовом апокрифу који, као што је већ речено, усаглашава текстове јеванђелиста.[46]

представа његове смрти јављају се још у Полошком, док је у Старом Нагоричину, Матеичу и Марковом манастиру изостављена илустрација Јудиног самоубиства.

40 Р. А. Јосић. *Св. Јован Златоусти о Јуди Искариотском и среброљубљу,* Календар српске православне патријаршије (Београд 1938) 62–63.

41 Петковић, op. cit., 35, T. CCIV.

42 Ibidem, 35, T. CCV, CCVIII.

43 Millet, *La peinture en Yougoslavie, III,* Pl. 8/2 (Богородица Перивлепта у Охриду).

44 Millet, *Recherches,* 379; Réau, op. cit., 464.

45 F.Gerke, *Die Zeitbestimmung der Passionssarkophage,* Budapest 1939, 115.

46 Denys de Fourna, *Manuel,* 107.

На северној страни југозападног ступца приказан је *Христ који одбија да пије сирће и жуч* (црт. II, 55). Војник са штитом на леђима приноси велики суд Христу који, везаних руку, у хаљини кратких рукава, окреће главу уназад. У позадини је брдо са дрветом. Иза брда се виде три коњаника, залепршаних огртача; двојица су одевени као јеврејски свештеници, док трећи има на глави белу капицу која се везује под брадом.[47] Ова епизода је описана у јеванђељу по Матеју (XXVII, 34) и у Никодимовом јеванђељу (IA X,1). Композиција би била сасвим уобичајена да нема представе коњаника. Сличан мотив јавља се и на истој сцени у Св. Апостолима у Пећи, делимично обновљеној у првој половини XVII века.[48] Један од коњаника у Пећи – вероватно Пилат, судећи по круни – држи у руци свитак који би, према Јовановом јеванђељу (XIX, 19–21), требало да представља натпис који је римски намесник *лично ставио на Христов крст. Иако од дечанских коњаника нико не носи свитак, чини се да* и они представљају Пилата и јеврејске свештенике. Ово тумачење поткрепљује њихова одећа и, нарочито, бела капица са каквом се у дечанском циклусу Мука приказује једино Пилат.

Западна сцена на северној страни југозападног ступца је *Пењање на крст* (црт. II, 56). Христ, само са прегачом око кукова, крупним корацима почиње да се пење уз лествице прислоњене уз крст. Ћелави човечуљак седи повијен на левом краку крста, придржавајући лествице. Слуга у краткој хаљини чекићем закуцава клин у подножје крста; иза њега стоји војник. Крст је побијен у стеновит брежуљак у чијем се подножју – у пећини – виде Адамова лобања и вилица.[49] Библијска јеванђеља не описују како се Христ попео на крст. Г. Мије сматра да је ова сцена инспирисана Никодимовим јеванђељем (IB X, 3), где се наводи да су војници наредили Христу да се попне.[50] Композиционо решење понавља уобичајен образац коришћен у монументалном сликарству почетком XIV века.

На јужној и источној страни северозападног ступца насликано је *Распеће* (црт. II, 57a и 57b). Три крста су забодена у стеновита брдашца. Испод средњег, Христовог, налази се пећина са Адамовом лобањом и вилицом. Христу је глава пала на десно раме и очи су му склопљене. Лево од њега стоји раскошно униформисани војник, са шлемом и штитом, који му малим копљем задаје убод међу ребра. За разлику од Христа, главе разапетих разбојника су усправне, а очи још увек отворене. Праведни разбојник, са нимбом, представљен је на левој страни сцене (тј. с Христове десне стране), одвојен од осталог дела композиције црвеном вертикалном бордуром. Око крстова разбојника су слуге који замахују дугачким батинама и ломе разбојницима ноге тако да им се испод колена виде ране од удараца. У позадини је јерусалимски зид са зупцима (сл. 2). Он се наставља и на источној страни ступца где су насликане четири Марије од којих је прва с леве стране, погнуте главе, Богородица (црт. II, 57b).[51] Војника који пробада Христове груди копљем и ломљење ногу разбојницима једини је Јован описао у свом јеванђељу (XIX, 32–34). Лука само помиње праведног разбојника (XXIII, 39–43), док у Никодимовом јеванђељу пише да је праведни разбојник – Дизмас, разапет десно од Христа (IB X, 6). Матеј, Марко и Лука наводе жене које су издалека пратиле Христово распеће (Мт. XXVII, 55–56; Мк. XV, 40; Лк. XXIII, 49). По Никодимовом јеванђељу, Богородицу и *остале жене су од крста отерали Јевреји* (IB X, 4). Њихова издвојена представа на посебној страни ступца као да илуструје удаљеност светих жена од места где су Христ и разбојници разапети. Поједностављена композиција са малим бројем детаља подсећа на минијатурне приказе Распећа.[52] Одсуство бројних епизода и ликова карактеристичних за ову сцену у првој половини XIV века, може се објаснити чињеницом да је она, у свом сложеном облику, већ илустрована у дечанском циклусу Великих празника.

На западној страни североисточног ступца представљено је како *Јосиф из Ариматеје моли Пилата за дозволу да скине са крста и сахрани Христа* (црт. II, 58). Пилат седи, одевен на начин карактеристичан за дечански циклус Мука, а поред њега је гардист који држи

47 Петковић, op. cit., 35, T. CCIX.
48 В. Ј. Ђурић, С. Ћирковић, В. Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд 1990, 294, сл.190.
49 Петковић, op. cit., 35, T. CCIX.
50 Millet, *Recherches*, 380.
51 Петковић, op. cit., 36, T. CXCVIII, CCX.
52 A. Grabar, *Vizantija*, Novi Sad 1969, 135; T. Velmans, *Le tétraévangile de la Laurentienne*, CA VI (1952), fig. 120.

усправљен мач. Десно стоји Јосиф, једном руком показује на себе, а другу пружа ка Пилату. У позадини је степенасти зид.[53] Сва јеванђеља – а Никодимово посебно опширно – описују овај догађај (Мт. XXVII, 57–58; Мк. XV, 43–45; Лк. XXIII, 50–52; Јо. XIX, 38; Никодим IB XI, 3). Често приказивана у српском средњовековном сликарству, композиција Јосиф моли Пилата за Христово тело решена је на начин карактеристичан за сцене суђења.

Скидање с крста је приказано на јужној страни североисточног ступца (црт. II, 59). Јосиф се попео на високу клупу и спреда прихвата Христа око груди. Клин из Христовог левог длана кљештима вади човек који такође стоји на високој клупи. Никодим клечи и кљештима вади клин из стопала. Десно од крста, јако повијен, стоји Јован и плаче, ставивши руке на лице. Лево је Богородица која Христову, већ отковану десну руку приноси свом образу. Иза ње се виде нимбови и главе двеју Марија. Изнад крста је насликан широки полукружни сегмент неба.[54] Скидање с крста је сцена чији се литерарни извор не може наћи ни у библијским јеванђељима, нити у Никодимовом, апокрифном. Ликовно уобличавање ове епизоде инспирисано је текстом Георгија из Никомедије, византијског проповедника из XI века, где је посебно истакнута улога Богородице која грли и љуби тек отковане делове Христовог тела.[55] У погледу композиције сликар се одлучио за старо решење какво се среће у византијској уметности још у XII веку,[56] при чему није био довољно вешт да изведе компликован распоред већег броја фигура на јако малом простору, тако да је ово – у стилском погледу – једна од најнеуспелијих сцена дечанског циклуса Мука.

Оплакивање Христа се налази на источној страни југозападног ступца (црт. II, 60). У првом плану је велики суд са Христовом крвљу. Иза је мермерно постоље на којем лежи Христ. Група од петнаестак жена, расплетених праменова косе, седи и плаче. Богородица седи уз Христову главу; њу придржава једна од светих жена ухвативши је левом руком за струк, а десном за главу забачену уназад. У позадини, испред јерусалимског зида види се крст на којем је Христ био разапет. Лево од крста стоји Никодим са лествицама, а десно Јосиф (обојица са нимбовима).[57] Канонска јеванђеља не описују овај догађај. Никодим опширно наводи текст који изговара Богородица оплакујући сина док је он још на крсту, као и текстове Богородице, Марије Магдалене и Јосифа пошто је Христ већ положен у гроб (IB X,2; X,4; XI,5). Поред Никодимовог јеванђеља, Г.Мије наводи текстове мелода и Георгија из Никомедије, где се такође инсистира на Богородичином оплакивању.[58]

На северној страни југозападног ступца приказано је *Полагање у гроб* (црт. II, 61). Јосиф и Никодим носе Христово тело увијено у бели покров. Иза њих је поворка људи коју предводе две Марије, а изнад њих – три анђела који плачу. На десној страни сцене, испред улаза у пећину, три радника припремају гроб. Двојица носе велики комад мермера, док трећи, са крампом у руци, стоји у саркофагу (сл. 3).[59] Мада Христову сахрану описују сва четири јеванђеља, дечанској сцени је најближи Јованов текст, јер он једини помиње Никодимово присуство (Јо. XIX, 39–42). На јужној страни северозападног ступца насликане су две представе. Лево, *две Марије* (сл. 4) седе у стеновитом пејзажу (црт. II, 62). Јеванђелисти Матеј и Марко помињу у својим текстовима свете жене које су издалека посматрале Христову сахрану, као што то и пише у натпису сцене.[60]

Имајући у виду композиције Оплакивање и Полагање у гроб са почетка XIV века, у Дечанима донекле изненађује одсутност апостола Јована који је у ранијем сликарству имао активну улогу у приказима ових догађаја: у првом он љуби Христову руку, а у другом помаже Јосифу при ношењу балсамованог тела. Порекло дечанских представа може се наћи у старијој византијској уметности, када се омиљени Христов ученик још није приказивао јер

53 Петковић, op. cit., 36, T. CCXI.

54 Петковић, op. cit., 36, T. CCXII. О представи Скидања с крста, cf. V. Nagatsuka, *Descente de Croix. Son dévelopement iconographique dès origines jusqu'à la fin du XIVe siècle*, Tokyo 1979.

55 Millet, *Recherches*, 467; Réau, op. cit., 514.

56 L. Hadermann–Misguich, *Kurbinovo*, Bruxelles 1975, 153–155.

57 Петковић, op. cit., 36, T. CCXIV/1.

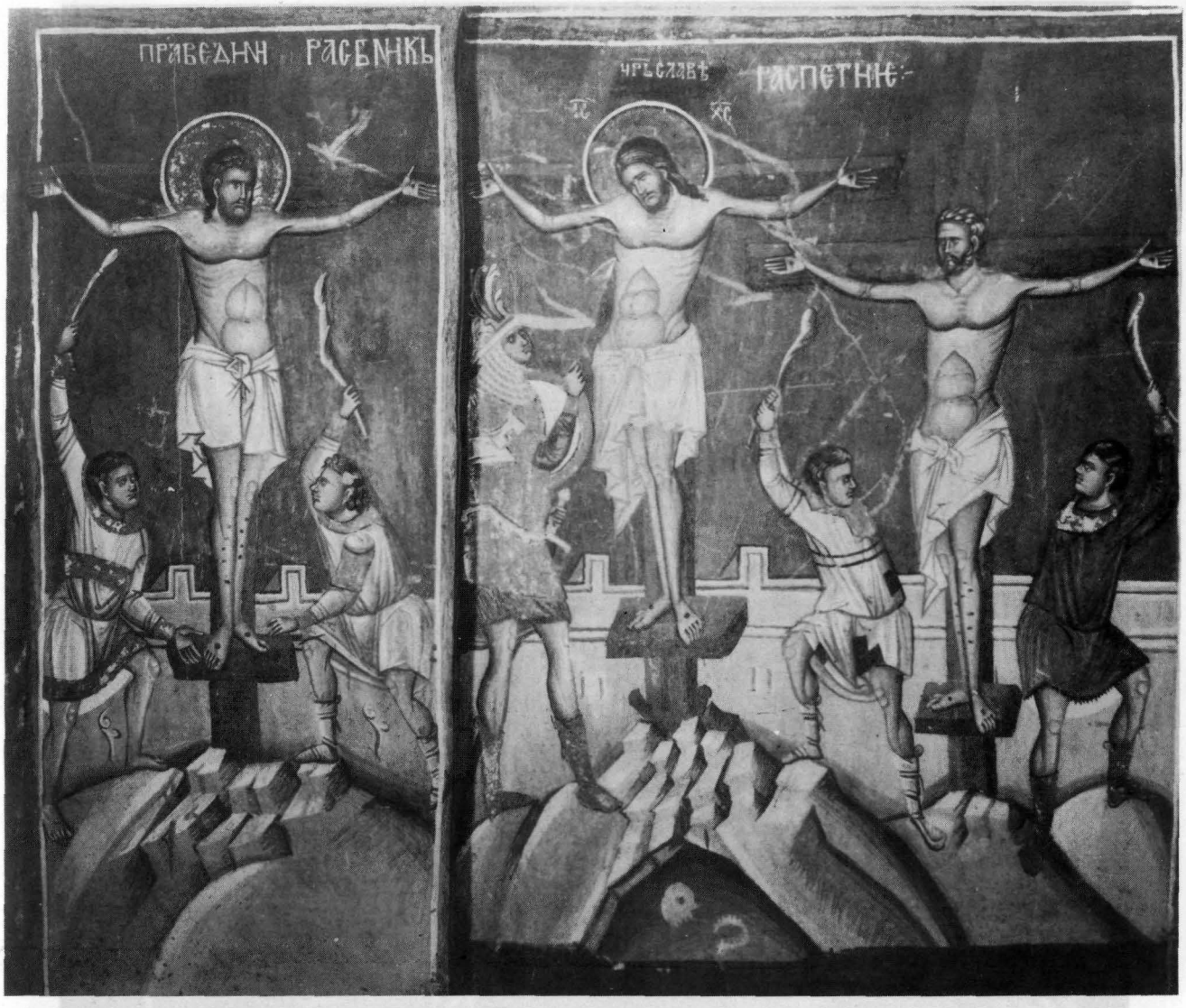
58 Millet, *Recherches*, 489–490.

59 Петковић, op. cit., 36, T. CCXIV/2.

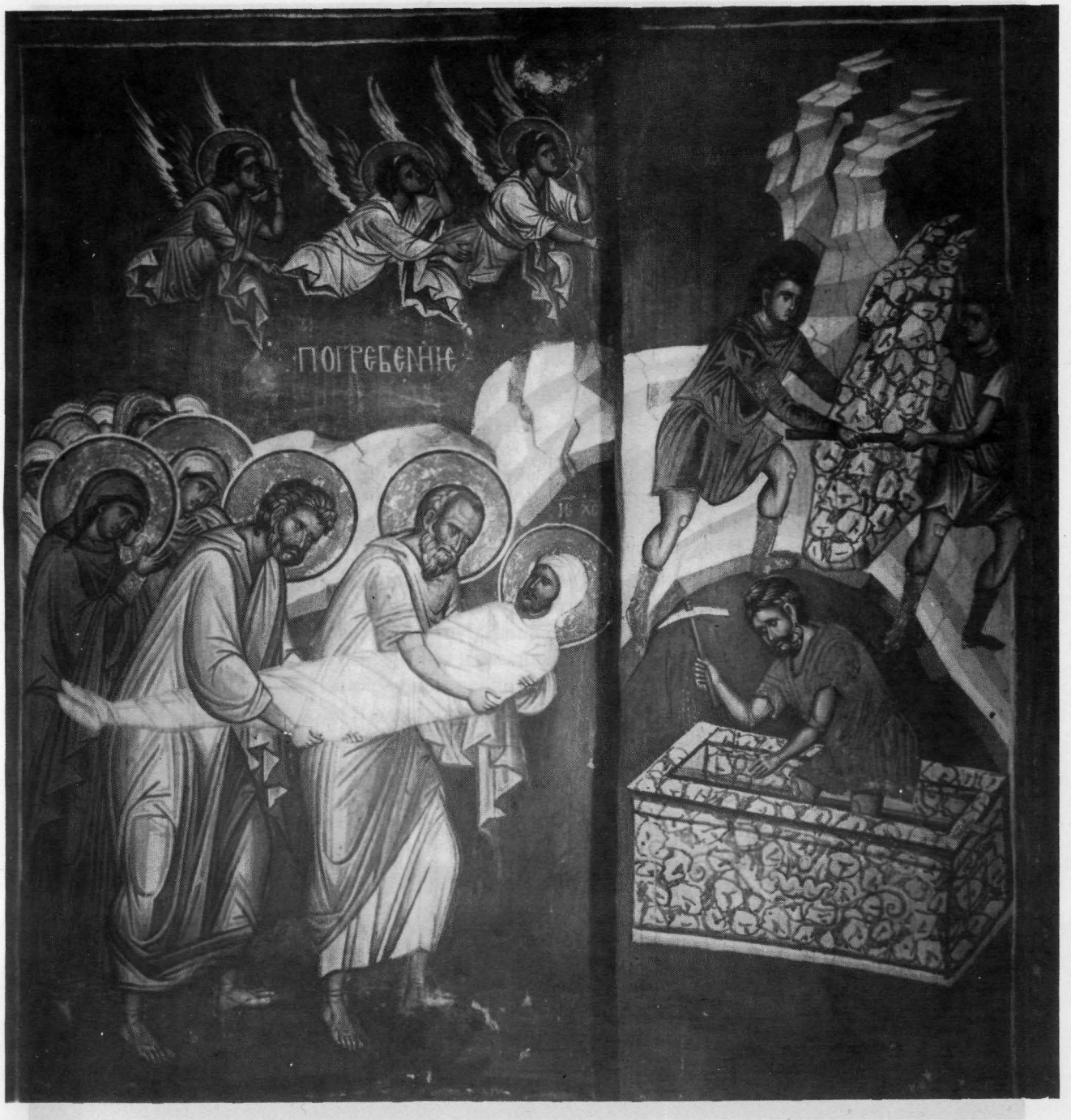
60 Ibidem, 36, T. CCXX/1.



Сл. 1. Вешање Јудино; Свештенички главари купују лончареву њиву за гробље гостима — Fig. 1. Hanging of Judas; Chief Priests buy the Potter's Field



Сл. 2. Распеће — Fig. 2. Crucifixion



Сл. 3. Полагање у гроб — Fig. 3. Entombment of Christ



Сл. 4. Марије посматрају Христову сахрану; Пилат наређује да се утврди гроб — Fig. 4. Mary Magdalene and the Other Mary Behold the Burial; Pilate Commands that the Sepulcre Be Made Sure

за његово присуство није постојао ниједан литерарни извор.[61] Разлике у односу на илустрације ових епизода у српском сликарству из времена краља Милутина тим пре су уочљивије што су оне у Дечанима изгубиле свој ранији драматични карактер; композиција Полагање у гроб чак садржи епизоду са радницима, која као да је преузета из сликареве свакодневице. Представа радника је до те мере била значајна живописцу, да је он ликове двеју Марија које издалека посматрају Христову сахрану "пребацио" на северозападни стубац. Имајући за узор неку маргиналну илустрацију рукописа, он није умео да их повеже са догађајем којем припадају, па свете жене изгледају као да прате разговор између Пилата и Јевреја насликан десно од њих.

Источна сцена на јужној страни северозападног ступца је *Пилат наређује да се утврди Христов гроб* (црт. II, 63). Лево седи Пилат, са белом капицом на глави, док је иза њега гардист са штитом и мачем. Десно стоји група Јевреја. У позадини је драперијом прекривени лук који почива на два стуба и једном ступцу, а иза лука грађевина са куполом обложеном опеком (сл. 4).[62] Илустрован је текст из јеванђеља по Матеју (XXVII, 62–65; натпис је из 65. стиха).

На источној страни северозападног ступца је *Печаћење гроба* (црт. II, 64). У стеновитом пејзажу група свештеничких главара и фарисеја прилази пећини на чијем се улазу налази мермерни саркофаг; један од свештеника га печати.[63] Сцена се односи на стих Мт. XXVII, 66, мада није приказана стража коју Матеј помиње.

Прича о печаћењу гроба није илустрована у српским средњовековним циклусима Страдања; изгледа да је уопште није било у византијском монументалном сликарству, али се зато може наћи међу минијатурама.[64] Сцена са Пилатом решена је попут раније помињаних композиција суђења са римским намесником. Друга представа се понекад приказује у споменицима осликаваним у турском периоду.[65]

Мироносице на гробу Христовом заузимају западну и јужну страну североисточног ступца (црт. II, 65). На западној страни, у стеновитом пејзажу, две свете жене гледају у анђела. Он седи на саркофагу и руком показује ка пећини насликаној на јужној страни ступца. На улазу у пећину налази се отворен гроб са празним Христовим покровом и сударијумом. Испред гроба, на земљи седе наоружани војници и спавају.[66] Сви јеванђелисти описују овај догађај, али се Матејев опис највише слаже са дечанском композицијом (Мт. XXVIII, 1–6). Христов покров и сударијум, који одвојено леже у гробу, посебно у свом тексту истиче Јован (XX, 7).

На северној страни југоисточног ступца је сцена *Не дотичи ме се* (црт. II, 66). Христ и две Марије налазе се у подножју стеновитих брда. Он, у белом хитону и химатиону, пружа десну руку не дозвољавајући женама да му се приближе. Оне су лево од њега; једна стоји, друга је клекла и обе пружају руке ка Христу.[67] Јован, Марко и Матеј кажу да се Христ после васкрсења прво јавио Маријама. Дечанска фреска је комбинација Јовановог и Матејевог текста. Једино код Јована Христ изговара речи исписане у натпису сцене (XX, 17), али се код њега Христ јавља само једној светој жени, док су Дечанима приказане две. С друге стране, према Матејевом јеванђељу, Христ се јавља двема мироносицама (XXVIII, 9), али им не брани да га дотакну. Г.Мије помиње текстове Теофана Керамеуса који још у XII веку усаглашавају двојицу јеванђелиста.[68]

На западној страни југоисточног ступца приказане су *две Марије које јављају апостолима да су виделе Христа* (црт. II, 67). Свете жене стоје лево, а десно седи Петар и остали апостоли којима се једино виде гроздасто поређани нимбови. Позадину затварају стеновите

61 О пореклу сцене Оплакивање и о њеној повезаности са Полагањем у гроб, cf. K. Weitzmann, *The Origin of the Threnos,* Esseys in honor of E. Panofsky, New York 1961, 476–490.

62 Петковић, op. cit., 36, T. CCXX/1.

63 Ibidem, 36, T. CCXV/1.

64 T. Velmans, op. cit., fig. 122.

65 С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557–1614,* Нови Сад 1965, 190.

66 Петковић, op. cit., 36, T. CCXV/2, CCXXI/1.

67 Ibidem, 36, T. CCXVI.

68 Millet, *Recherches,* 541.

планине.[69] У Марковом и Јовановом јеванђељу описано је како је Марија Магдалена јавила апостолима да је видела Христа (Мк. XVI, 10; Јо. XX, 18).

Последње три композиције дечанских Страдања тематски припадају циклусу сцена које илуструју Христова посмртна јављања. Овај циклус у Дечанима заузима површине крстастог свода и највише зоне северног и јужног зида олтарског простора; у њему су поново насликани догађаји који су приказани и на крају циклуса Страдања. Док представе Христових посмртних јављања још нису биле оформљене као целина, неке од њих су се доста често надовезивале на сцене Христових Мука. Стога појава трију композиција на крају дечанских Страдања – поновљених у олтару, у другом циклусу – не представља ни новину нити иконографску необичност.

Сви натписи у циклусу Страдања у потпуности су сачувани, осим натписа на сцени Одрицања Петровог чија су почетна слова ѡтѫ нестала услед механичког оштећења.[70]

Дечански циклус Мука Христових по броју сцена је највећи у српском средњовековном живопису. Осим неколико изузетака (као што су неке од епизода везаних за Јуду), композиције су углавном уобичајене. Уочљиви су веома дугачки натписи и често доста велики број учесника у сцени, док је сликана архитектура углавном занемарена. Запажају се многи детаљи преузети из свакодневног живота – народни забављачи, радници у каменоломима, трговци и, пре свега, војници дочаравају атмосферу средњовековне Србије. У погледу стила, могу се издвојити три главне тенденције које одређују особености уметника који су радили на овом циклусу: угледање на класицистичко сликарство из доба краља Милутина, преузимање решења из минијатурног сликарства и експресионистичке тенденције, које ће се неколико година касније развити у сликарству дечанске припрате. Разноликост уметничког израза обједињује заједничка вештина сликара да распореде и прилагоде композиције разуђеним и неправилним зидним површинама.[71]

69 Ibidem, 36, T. CCXVII/1.

70 Ова слова могуће је прочитати на репродукцији, cf. Петковић, op. cit., T. CCIV.

71 Осим монографија споменика са циклусом Мука и тек неколико дела која се баве појединачним сценама, односно епизодама из овог циклуса, о Христовим Страдањима је врло мало писано, cf. D. I. Pallas, *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz*, München 1965; H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter, Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981.

CYCLE OF THE PASSION OF CHRIST

SANJA KESIĆ-RISTIĆ

The Passion of Christ is illustrated on the piers under the dome in the Dečani naos. According to the number of scenes (34), this is the largest cycle of the Passion in Serbian, and perhaps even Byzantine monumental painting. Many episodes are singled out as separate scenes as dictated by the narrow and irregular surfaces of the piers. The narrative aspect of the cycle is enhanced by frequently very long inscriptions that accompany the depicted events. The inscriptions are for the most part quotations from the gospels and the literary foundation of most of the compositions comes from the New Testament. The iconographic solutions are primarily modelled after fresco painting from the time of King Milutin, and some of the scenes show considerable similarity to miniature painting. The pictures of the Passion of Christ are supplemented with numerous details from life in Serbia in the mid-14th century. They present contemporary weapons and military attire, various musical instruments or parts of clothing, and even scenes as a worker cutting stone or a peasant selling a field. By their location and number of scenes, emphasis is given to episodes dealing with Christ's being condemned by the judges and Judas' betrayal. The compositions abound with figures while the painted architecture is neglected for the most part. The painters emulated the classicism of the Paleologan period, although individual characteristics of style indicate new expressionistic trends in Serbian painting in the mid-14th century.

ХРИСТОВА ЧУДА И ПОУКЕ

МИОДРАГ МАРКОВИЋ

Јеванђељски пасуси који описују догађаје из Христовог земаљског живота пре страдања илустровани су у Дечанима у великом броју.[1] Чак педесет композиција са представама Христових чуда, проповеди и поука краси зидове олтарског простора, наоса и јужног параклиса цркве.[2] У наосу циклус почиње на северној страни југоисточног ступца, непосредно изнад зоне стојећих фигура (црт. II, 74). Ту је сликом дочаран тренутак у коме је дошло до једне од најважнијих Христових поука – поуке ученицима како да се моле Богу ("Оче наш који си на небесима...").[3] Иконограф је као текстуални предложак користио првенствено Лукино јеванђеље (Лука XI, 1–13), мада је поједине елементе композиције засновао на Матејевом сведочењу о Христовој поуци (Мат. VI, 5–34, VII, 1–11), и поред његових знатних хронолошких и тополошких разлика у односу на Лукин опис.[4]

Представљен на десној страни, Христ се стојећи обраћа групи Јевреја, а прате га Петар и још двојица ученика. У позадини је архитектонска кулиса којом је вешто створена илузија дубине простора; састоји се од високе преграде и полуобличастог засведеног трема иза ње. На тлу, између Јевреја и Христа, виде се хлеб, камен, риба, змија, јаје и шкорпија. Опширан натпис који је исписан на фресци – **кои wт(ь) вас(ь) вь w[тъ]ца в[ь]спросить с[ы]нь свои хлѣба кда камень подас(ть) кмѹ** – скоро дословно цитира јеванђеље и то је један од главних показатеља да је сликар имао у виду Лукин текст.[5] За овакав закључак постоје још неки аргументи: приказивање Христа у стојећем положају и испред архитектонске кулисе, односно појава јајета и шкољке на земљи. Наиме, Матеј сведочи да се поука о молитви десила током дуге беседе коју је Христ држао седећи на гори ("попе се на гору, и сједе"),[6] а према истом опису Христ је при објашњењу моћи молитве поменуо хлеб, камен, рибу и змију, али не јаје и шкорпију. О овим последњим говори се само у Лукином тексту (Лука XI, 12). С друге стране, на дечанској слици виде се Јевреји које Лукин текст не помиње,

1 Овај циклус слика који групише велики број сцена, различит од цркве до цркве, у литератури је различито називан (*Христова чуда и параболе, Чуда и поуке, Христова јавна делатност, Христова делатност и учење* и сл.). За основне податке о његовој иконографији cf. Покровский, *Евангелие*, 205–246; Millet, *Recherches*, 10 sq, 34–40, 57–66 (ind. 777–786); Réau, *Iconographie*, II/2, 289–391; Schiller, *Iconography*, I, 143–181; *Gleichnisse Jesu*, LCI 2, 156–162; W. Braunfels, M. Nitz, *Leben Jesu*, LCI 3, 39–85; W. Braunfels, *Wunder Christi*, LCI 4, 542–549; K. Wessel, *Gleichnisse Christi*, RbK II, 839–867; P. A. Underwood, *Some Problems in Programs and Iconography of Ministry Cycles*, in: The Kariye Djami, vol. 4, Princeton 1975, 245–302; T. Gouma-Peterson, *Christ as Ministrant and the Priest as Ministrant of Christ in a Palaeologan Program of 1303*, DOP 32 (1978), 199–216; Demus, *The Mosaics of San Marco, 2*, 115–126; Τσιτουρίδου, Ο ζωγραφικός διάκοσμος, 128–140; Тодић, *Грачаница*, 118–121.

2 О сценама овог циклуса из олтара cf. текст Б. Поповић на стр. 84–87, 99–96 supra.

3 Петковић, *Дечани*, II, 32, T. CLXXXVIII.

4 Према Матеју поука ученицима како да се моле Богу изговорена је пре Преображења Христовог, током чувене беседе на гори (Мат. V, 1 – VII, 28) док је по Луки до те поуке дошло тек после проповеди на гори, Преображења и боравка Христа код Марте и Марије у Витанији.

5 За натпис је одабран део Христове беседе којим се објашњава значај и моћ молитве (Лука XI, 11). Скоро исте речи цитиране су и код Матеја, али се ту уместо "оца" помиње "човек" (Мат. VII, 9).

6 Лука као место дешавања помиње "једно мјесто": **и вьисть соуштоу кмоу на мѣстѣ нѣкоем молештоу се** (цитат према српском четворојеванђељу с краја XIII века из дечанске збирке рукописа; НБС, *Дечани 3*, л. 192[a]).

а код Матеја се каже да је беседа одржана у присуству народа (Мат. V, 1; VII, 28). Чини се, због тога, да су оба описа утицала на изглед дечанске слике.[7]

Одмах поред описане композиције, на западној страни југоисточног ступца (црт. II, 75), насликано је *Помазање Христово у кући Симона фарисеја*.[8] Иконографско решење је доста једноставно. За полукружном трпезом седе Христ, Петар и још два човека. У једном од њих свакако се може препознати Симон, будући да је он поменут у натпису са фреске: **приде і(исоу)сь вь домь симона**. Христ се гестом руке обраћа жени која помазује миром његове ноге, клекнувши поред трпезе. У позадини је једноставна архитектонска кулиса са црвеним велумом (традиционалан начин указивања да се радња дешава у ентеријеру).

Помазање Христово описано је у сва четири јеванђеља. Матеј (XXVI, 6–13) и Марко (XIV, 3–9) говоре да се догађај одиграо у Витанији и да је жена излила миро на Христову главу у кући Симона "губавог". Лука (VII, 36–50) пише о обеду у кући Симона, али је ту Симон означен као фарисеј, а жена која је излила миро поменута је као грешница. Разлика у односу на два претходна текста је и у томе што Лука описује да је жена најпре опрала Христове ноге својим сузама, а затим њих, а не Христову главу, помазала миром. Јован (XII, 1–8) не помиње Симона, али и он сведочи да се помазање Спаситељево десило на вечери у Витанији, појаснивши да су догађају присуствовали васкрснути Лазар и његове две сестре. Лазар је седео за трпезом, Марта је служила, а Марија је помазала Христове ноге.[9]

У оваквом несагласју јеванђељских текстова дечански сликар се, без сумње, ослонио на Лукин опис. То проистиче из две чињенице: само Лука и Јован говоре о помазању ногу; Јован не помиње Симона.[10]

Изгледа, ипак, да ни Јованов опис није остао без илустрације у Дечанима. Још једна представа *Помазања Христовог у Витанији*, иконографски врло слична овој из наоса, сачувана је на своду јужног параклиса.[11]

Наспрам Обеда у кући Симона фарисеја, на источној страни југозападног ступца (црт. II, 69), илустрована је *прича о мудрим и лудим девицама* (Мат. XXV, 1–13).[12] Пет мудрих девојака стоје унутар градских зидина са бакљама у рукама. Поред њих је женик, представљен као Христос. Он десном руком показује на девојке које су неспремне дочекале тренутак доласка младожење и због тога закасниле на свадбу (насликане су испред затворених капија града).[13]

На суседној, северној страни југозападног ступца (црт. II, 69) је *Свадба у Кани* (Јован II, 1–11).[14] На ширем (источном) делу ступца приказана је свадба. За овалном трпезом седе

7 О представама беседе на гори у средњовековној уметности cf. Покровский, о. с., 207; O. Holl, *Bergpredikt*, LCI I, 270–271 (са старијим примерима); Schiller, o. c., 156–157; F. Bisconti, *Sull'iconografia paleocristiana del Sermone della Montagna*, Bessarione 5 (Roma 1986), 227–244.

8 Петковић, *Дечани*, II, 32, T. CCXVII.

9 Јеванђељски описи не подударају се ни у погледу хронологије. Матеј и Марко приповедају да се помазање у Витанији десило после уласка Христовог у Јерусалим, а непосредно пред Јудино издајство, док Лука и Јован догађај смештају пре Цвети (Лука, чак, пре Преображења).

10 О изједначавању *Обеда у кући Симона фарисеја* са *Помазањем Христовим у Витанији* cf. V. Osteneck, *Salbung durch die Sünderin. Gastmahl in Bethanien*, LCI 3, 134–136; Schiller, o. c., 157–159. Занимљиво је да сликарски приручник Дионисија из Фурне (настао у првим деценијама XVIII века, али у значајној мери ослоњен на старе традиције) "измирује" описе синоптичких и Јовановог јеванђеља. Ту се, наиме, предлаже оваква иконографска формула: "Кућа, са Христом који седи за столом; апостоли и Лазар и Симон, његов отац (!), су ту, а Марија клечи пред Христом...". Cf. Denys de Fourna, *Manuel*, 101. О иконографији *Помазања у кући Симона фарисеја* cf. и Покровский, о. с., 246.

11 Cf. стр. 140 infra.

12 Петковић, *Дечани*, II, 40, 65, T. CLIII, CCXIV. О иконографији сцене и њеној симболици cf. Покровский, о. с., 217–219; В. Р. Петковић, *Парабола о десет девојака у старој српској уметности*, Рашка. Уметничка смотра, год. I/књ. I (Београд 1929), 23–27; H. Sachs, *Jungfrauen. Kluge und Törichte*, LCI 2, 458–463 (са примерима и старијом литературом); K. Maxwell, *A Palaeologan Illustration of the Parable of the Wise and Foolish Virgins*, Fourteenth Annual Byzantine Studies Conference (Houston, nov. 1988). Abstracts of Papers, Washington 1988, 23–24.

13 О значењу ове сцене у дечанском програму cf. текст М. Радујка на стр. 299 infra.

14 Петковић, *Дечани*, II, 37, T. CCXIV. О *Свадби у Кани* cf. Покровский, *Евангелие*, 222–226; W. Kuhn, *Die Darstellung des Kanawunders im Zeitalter Justinians*, in: Tortulae. Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monumenten (Römische Quartalschrift – 30. Supplementheft), Rom–Freiburg–Wien 1966, 200–215; Schiller, o. c., 162–164; *Hochzeit zu Kana*, LCI 2, 299–305; Underwood, o. c., 264–266, 280–285; Gouma-Peterson, o. c., 205.

Христ, Богородица, невеста (у белој одећи с круном), младожења и кум. Тренутак чуда (Јован II, 3–7) представљен је на западном делу ступца. Двојица слугу сипају у велике судове воду,[15] а Христ је претвара у вино мешајући је штапом.[16] Богородица се обраћа сину стојећи с његове леве стране. У позадини обе сцене су једноставне архитектонске кулисе са широким лучним пролазима.

Као пандан *Свадби у Кани* насликано је на јужној страни северозападног ступца (црт. II, 70) *Васкрсење удовичиног сина* (Лука VII, 11–15).[17] Христ и двојица ученика приближавају се граду испред кога се сакупила велика група људи. Поред њих се види одар са човеком умотаним у погребне завоје. Непосредно уз одар стоји једна жена и у очајању чупа своју косу. Натпис на фресци – χ(ристос)ь вьскр[ь]си с(и)на вѣдовича – говори да је то удовица која оплакује свог сина. Он је, међутим, већ придигнут, што значи да су по обичају карактеристичном за византијски иконографски језик у оквиру исте сцене представљена два узастопна тренутка једног догађаја. У позадини је стеновити пејзаж, а сасвим десно насликане су зидине града Наина. Иза бедема се види један стуб са капителом.[18]

До ове сцене, на источној страни северозападног ступца (црт. II, 71), насликано је Христово чудо које се десило непосредно по Преображењу (Мат. XVII, 14–18; Мар. IX, 14–27; Лука IX, 38–42). Слева долази Христ с тројицом ученика. Гестом десне руке он се обраћа болесном младићу који седи на земљи, ослоњен на леву руку. Чуду присуствује група посматрача, а одмах уз младића стоји један старији човек, вероватно његов отац. У позадини је стеновити пејзаж.[19] Натпис са фреске – χ(ристо)сь исцѣли мѣсечьн[а]го (*Христ исцељује месечара)* – указивао би да је сликар следио Матејев опис јер је само ту речено да се болесни младић мучио о мени месеца (Мат. XVII, 15). Све остало на слици, а пре свега најважнија појединост – да Христ исцељује болесника док је овај на земљи – засновано је на приповедању Марка и Луке. Они, међутим, говоре о дечаку кога је мучио дух, мада су, медицинским речником говорећи, наведени исти симптоми као и код Матеја.[20]

На западној страни североисточног ступца (црт. II, 72) представљено је *Васкрсење кћери Јаирове* (Мар. V, 22–24, 35–42; Лука VIII, 41–42, 49–56; уп. и Мат. IX, 18–19, 23–25).[21] У складу са описима из јеванђеља Христа прате само тројица ученика – Петар, Јаков и Јован. Јаир, старешина зборнице, пао је пред Христове ноге (Мар. V, 22; Лука VIII, 41), а његова дванаестогодишња кћи, већ се придиже са одра. У позадини се види зграда зборнице испред које је поново насликан Јаир, овог пута са подигнутим рукама у знак захвалности Господу.[22]

15 Јеванђељски текст помиње шест камених судова (Јован II, 6) и обично их толико има на средњовековним сликама; cf. Schiller, o. c., 163. У Дечанима су, међутим, насликана три суда.

16 Штап који Христ употребљава за претварање воде у вино је веома стар мотив, познат још из ранохришћанских времена. Cf. Underwood, o. c., 283–284.

17 Петковић, *Дечани*, II, 37, T. CCXX. О иконографији сцене cf. Покровский, *Евангелие*, 233–234; Schiller, o. c., 180–181; S. Der Nersessian, *Program and Iconography of the Frescoes of the Parecclesion*, in: The Kariye Djami, 4, 322–323 (са бројним примерима); D. Calcagnini Carletti, *La resurrezione del figlio della vedova di Naim nell'iconografia del IV secolo*, Bessarione 5 (1986), 121–145.

18 Стуб чији се врх издижи изнад зидина Наина (исти детаљ се јавља и у Васкрсењу Лазаревом, међу зидинама Витаније), могао би да буде *milliarium*, миљоказ којим су још од римских времена означаване раздаљине између појединих тачака на важним путевима. Најчешће су такви стубови постављани на раздаљинама од једне миље и имали су натписе са обавештењима. У Италији су се дистанце рачунале почев од Рима, а као полазни *milliarium* служио је тзв. *milliarium aureum*, кога је усред римског форума подигао Октавијан Август. Cf. G. Lafaye, *Milliarium*, DS III/2, 1897–1899. За друкчије тумачење оваквог стуба у средњовековној иконографији cf. А. Стојаковић, *Архитектонски простор у сликарству средњовековне Србије*, Нови Сад 1970, 184–185.

19 Петковић, *Дечани*, II, 37–38, T. CCXV, CCXXII. О иконографији сцене cf. Покровский, *Евангелие*, 227–228; Schiller, o. c., 173–174; W. Artelt, *Die Heilung des mondsüchtigen Knaben*, LCI 1, 276–277.

20 У Матејевом тексту нема помена о томе да је младић пао на земљу ступивши пред Христа па је вероватније да илустрацију Матејевог описа овог исцељења треба видети у сцени исте садржине са једног од сводова јужног параклиса. Cf. стр. 139–140 infra. Треба, такође, поменути да приручник Дионисија из Фурне у опису сцене предвиђа да младић буде насликан у лежећем положају. Cf. Denys de Fourna, *Manuel*, 97–98.

21 Петковић, *Дечани*, II, 38, T. CCXV. О иконографи сцене cf. Покровский, *Евангелие*, 234; Schiller, *Iconography*, I, 179–180; Der Nersessian, o. c., 323–324

22 Петковић (o. c., 38) је сматрао да је реч о представи неког другог Јеврејина.

На јужној страни североисточног ступца (црт. II, 73) је *Исцељење глувонемог човека* (Мар. VII, 32–35).[23] Тројица апостола, предвођени Петром, прате Христа, који се, држећи свитак у левој руци, обраћа глувонемом. То је младић у белој хаљини, ослоњен десном руком о штап. Иза њега су четворица људи који су га довели пред Спаситеља. У позадини је стеновити пејзаж "крајева Десетоградских" (Мар. VII, 31).

Циклус се наставља у североисточном травеју наоса, односно у северној певници, ако певницама назовемо источне травеје средишњег дела наоса, обележене парапетним плочама.[24] На јужном сегменту свода певнице (црт. II, 77) насликано је *Исцељење раслабљеног у бањи Витезди* (Јован V, 2–9).[25] Слева долази Христ, праћен већом групом ученика, међу којима је јасно издвојен Петар. Христ у левој руци има свитак, а десном се обраћа средовечном човеку. Он на леђима носи одар. У позадини је насликана јерусалимска бања Витезда, са "*пет покривених тремова око ње*" (Јован V, 2). Она има изглед аркадне конструкције која почива на шест стубова од црног камена.[26]

Суседни (западни) сегмент свода певнице (црт. II, 78) декорисан је представом *Исцељења човека слепог од рођења* (Јован IX, 1–7).[27] Десно је насликан Христ кога прати неколико ученика. Он руком додирује очи слепог младића, одевеног у кратку хаљину. У позадини је необична архитектонска кулиса са спратном конструкцијом, декорисана једном бифором. Завршна епизода приче, са исцељеним младићем који се умива у Силоамској бањи (Јован IX, 7) уметнута је у суседни сегмент свода (црт. II, 76a).[28] Слепорођени се, исцељен, нагиње уз округли бунар и десном руком испира очи.[29]

На северном сегменту истог свода (црт. II, 76a) насликан је *Христов разговор са Самарјанком* (Јован IV, 5–27).[30] У средишту композиције је Христ који седи на стени "поред извора Јаковљевог" и обраћа се жени из самаријског града Сихара. Она стоји са друге стране извора, с врчем у левој руци. Извор има облик крстообразне крстионице са степенастим постољем.[31] Представљен је, очигледно, сам крај разговора, с обзиром на то да су присутни и Христови ученици за које се у завршном делу Јовановог описа догађаја каже да су се тек вратили из Сихара, где су били отишли ради куповине (Јован IV, 8, 27).

Наставак ове приче насликан је у источном сегменту свода (црт. II, 76b) као засебна сцена. Њен најадекватнији назив био би: *Самарјанка изводи становнике Сихара да би им показала Христа* (Јован IV, 28–30).[32] Испред високих градских зидина стоји Самарјанка у

23 Петковић, *Дечани*, II, 38, T. CCXXI. О иконографији сцене cf. Schiller, *Iconography*, I, 176.

24 Cf. В. Кораћ, *Градитељска школа Поморја*, Београд 1965, 133, где се наводи да ти простори имају фукнције кракова певничког трансепта рашких храмова.

25 В. Р. Петковић је пропустио да помене и опише ову представу иако је објавио њену фотографију. Cf. Петковић, *Дечани*, II, T. CXCII. О иконографији сцене у источнохришћанској уметности cf. Покровский, *Евангелие*, 228–232; Schiller, *Iconography*, I, 169–170; Underwood, *Some Problems*, 289–293; Gouma-Peterson, *Christ as Ministrant*, 206–207; С. Ђурић, *Љубостиња*, 95–96.

26 О сликању архитектонске позадине у источнохришћанским сликама *Исцељења раслабљеног* cf. A. Stojaković, *Une contribution à l'iconographie de l'architecture peinte dans la peinture médiévale serbe*, Actes du XII[e] Congrès international d'études byzantines (Ochride, sept. 1961), t. III, Beograd 1964, 353–362, fig. 1–11.

27 В. Р. Петковић није поменуо ни ову фреску, мада је и она у монографији о Дечанима репродукована. Cf. Петковић, *Дечани*, II, T. CXCII. О иконографији сцене cf. Покровский, *Евангелие*, 240–242; P. Singelenberg, *The Iconography of the Etschmiadzin Diptych and the Healing of the Blind Man at Siloe*, Art Bul XL/2 (1958), 105–112; E. Kitzinger, *A Marble Relief of the Theodosian Period*, DOP 14 (1960), 19–42; Schiller, *Iconography*, I, 171–173; W. Jaeger, *Blindenheilung*, LCI 1, 304–307; Underwood, *Some Problems*, 257–261; Gouma-Peterson, *Christ as Ministrant*, 209–212; Ђурић, *Љубостиња*, 98–99.

28 Петковић, *Дечани*, II, T. CCXXV.

29 Епизода је у византијској и српској уметности веома често приказивана у оквиру исте композиције са представом самог исцељења. Cf., нпр., Singelenberg, o. c., Fig. 7, 9–11.

30 Петковић, *Дечани*, II, 33, T. CXCII, CCXXV. О иконографији сцене cf. Покровский, *Евангелие*, 210–213; Schiller, *Iconography*, I, 159–160; *Samariterin am Jakobsbrunen*, LCI 4, 26–30; Underwood, *Some Problems*, 257–256; Gouma-Peterson, *Christ as Ministrant*, 208–209; Ђурић, *Љубостиња*, 96–97.

31 Крстообразни бунар указује на симболичну везу овог догађаја са Крштењем Христовим. Cf. Underwood, *Some Problems*, 259; Gouma-Peterson, *Christ as Ministrant*, 209–212.

32 Мије је сматрао да је првобитна иконографска редакција *Христовог разговора са Самарјанком* садржала четири епизоде. При томе је трећу по реду сцену назвао *Самарјанка јавља суграђанима да је срела Месију*, а четврту *Грађани Сихара иду ка Христу, изашавши из града*. Cf. Millet, *Recherches*, 602–604 (са примерима). У српском

дугој хаљини и огртачу. Десном руком показује на место где је видела Христа. Група њених сугрђана излази кроз широку полукружну капију. Натпис исписан на фресци указује на место где се догађај одиграо: **градь самарѣньски** (сл. 1).

У лунети северног зида певнице (црт. II, 79) насликано је *Исцељење човека који је боловао од водене болести* (Лука XIV, 1–4).[33] Праћен ученицима, Христ прилази болеснику и исцељује га додирујући му десном руком стомак. Догађају присуствује велики број посматрача (међу њима је и једна жена с дететом у наручју). У позадини је на врло занимљив начин представљена кућа фарисејског кнеза у којој се десило чудо. Њен улазни портик истиче фигуре Христа и болесника.

На северном зиду певнице, испод ове сцене, виде се још два чудесна исцељења. У западном делу (црт. II, 80) је *Исцељење десет губавих људи* (Лука XVII, 11–14).[34] Оно се по иконографском решењу нимало не разликује од већине осталих представа чуда. Христ је у традиционалној одећи, у левој руци има свитак, а прати га неколицина ученика. Гестом руке обраћа се десеторици младих људи (само двојица имају нешто дужу браду), чија су скоро нага тела прекривена крастама. Они су испружили руке ка Христу. Улаз у село, где се према јеванђељском тексту догађај одиграо (Лука XVII, 12), наговештен је занимљивим тремом покривеним двоструким двосливним кровом.

На источном делу истог зида (црт. II, 81) приказано је *Исцељење два бесна човека у околини Гадаре* (Мат. VIII, 28–32).[35] Христ прилази са групом ученика двојици бесних људи који излазе из гробова насликаних у стеновитом пејзажу. Руке, ноге и врат су им везани конопцима и веригама, а на себи имају само прегаче. У дну композиције приказане су многобројне црне фигурице ђавола, који су, према јеванђељском тексту из тела бесних прешли у свиње, а затим се заједно с њима подавили у језеру (Мат. VIII, 32).[36]

Нижу зону северног зида певнице или, прецизније, површину изнад североисточног мермерног стуба (црт. II, 82), заузима *Исцељење човека са сувом руком* (Мат. XII, 9–13; Мар. III, 1–5; Лука VI, 6–10).[37] У средишту композиције налази се Христ, приказан на уобичајен начин (у левој руци држи свитак, а десном благосиља). До њега су ученици, чије је фигуре сликар поделио у две групе због неподесне површине зида. Здесна прилази младић у дугој хаљини (са откривеном десном половином тела) и пружа болесну руку. Иза њега стоје тројица Јевреја. Место догађаја наговештено је само једном ниском преградом, украшеном орнаментима.

Лунету источног зида северне певнице (црт. II, 83) краси представа *Христовог разговора са Закхејем* (Лука XIX, 1–5).[38] Праћен тројицом ученика, Христос се десном руком обраћа богатом старешини цариника, који се, по приповедању јеванђелиста, због малог

средњовековном сликарству сличан пример постоји у Леснову, где се уз главни догађај јавља и детаљ са Самарјанком која позива сугрђане да виде Спаситеља. Cf. Millet, *La peinture en Yougoslavie*, IV, pl. 16/34.

33 Петковић, *Дечани*, II, 38, T. CCXXV. О иконографији сцене cf. Покровский, *Евангелие*, 246; Schiller, *Iconography*, I, 176; Gouma-Peterson, *Christ as Ministrant*, 205–206.

34 Петковић, *Дечани*, II, 38–39, T. CCXXVI. О иконографији сцене cf. Покровский, *Евангелие*, 228; Schiller, *Iconography*, I, 175–176; W. Artelt, *Die Heilung der 10 Aussätzigen*, LCI 1, 230–231.

35 Занимљиво је да се извори не подударају у погледу места где се чудо десило. Најстарији грчки рукописи с јеванђељима помињу да су двојица бесних били из околине Гадаре ("εἰς τὴν χώραν τῶν Γαδαρηνῶν"), древни латински преводи говоре да се све догодило "*in regionem Gerasenorum*", а српски преводи јеванђеља помињу **страну генисаретьскy** или **страноу гєрьгесинскоу**. Cf. *Novum testamentum graece et latine*, ed. A. Merk, Roma 1964[9], 23–24; *Мирослављево јеванђеље*, ed. Љ. Стојановић, Београд 1897, 50; *Дечани 3*, л. 23[в]. Објашњење за ове "несугласице" је једноставно: област између градова Гадаре и Герасе назива се Гергесин, а налази се источно од Генисаретског језера. Чини се да је најумесније прихватити стару грчку верзију Матејевог текста и догађај довести у везу са Гадаром.

36 Петковић, *Дечани*, II, 39, T. CCXXVII. О иконографији сцене cf. Покровский, *Евангелие*, 227–228; Schiller, *Iconography*, I, 173–174; W. Artelt, *Besessene*, LCI 1, 273–277.

37 Петковић, *Дечани*, II, 39, T. CCVIII. О иконографији сцене cf. Покровский, *Евангелие*, 232; Schiller, *Iconography*, I, 176–177. Добра репродукција дечанске представе код: E. C. Suttner, *Die Heilung eines Kranken mit einer gelähmten Hand*, Der Christliche Osten. Amtliches Mitteilungsblatt der Catholica Unio Deutschlands, Österreichs und der Schweiz, XXXVI/1 (Würzburg 1981), 18.

38 Петковић, *Дечани*, II, 33, T. CCXXIX. О иконографији сцене cf. Покровский, *Евангелие*, 246; Schiller, *Iconography*, I, 156; *Zachäus*, LCI 4, 559–560 (са литературом).

раста попео на дуд како би "познао Исуса". Фреска је прилично оштећена, али се још увек назире дрво и на њему средовечан човек с брадом, испружених руку. У позадини је уместо кућа Јерихона, где је дошло до сусрета, насликан стеновити пејзаж.

На истом зиду, али у нижој зони (црт. II, 84) представљено је *Исцељење грбаве жене у зборници* (Лука XIII, 10–14). И овде је Христ у средишту сцене. Прате га сви ученици, а испред је насликана болесна жена сасвим повијених леђа, обема рукама ослоњена на штапове. У позадини је група јеврејских старешина који присуствују чуду. Ниска ограда продубљује простор слике (сл. 5). Оно што је за ову дечанску слику карактеристично јесте погрешно исписан натпис – **χ(ριστο)сь исцѣли хананею**, који може довести до забуне при идентификацији. Додуше, у јеванђељским текстовима нема помена о "исцељењу Хананејке", али се на два места говори о излечењу Хананејкине кћери коју је мучио ђаво (Мат. XV, 22–28; Мар. VII, 25–30).[39] Међутим, за ову епизоду је у византијској уметности постојало иконографско решење сасвим различито од описане сцене.[40] Насупрот томе, сцена Исцељења грбаве жене, иначе веома честа у средњовековном живопису, имала је карактеристично, врло једноставно решење и оно се, без сумње, може препознати на источном зиду дечанског наоса.[41]

На источној страни крајњег северозападног ступца (црт. II, 85) приказано је *Исцељење крвоточиве жене* (Мат. IX, 20–22; Мар. V, 25–34; Лука VIII, 43–48).[42] Композиција је типична за иконографски језик православне уметности XIV века.[43] Крвоточива жена клечи и левом руком дотиче Христа који је закорачио напред, али окреће главу уназад обраћајући се ученицима и народу иза себе. Међу апостолима се по карактеристичном гесту истиче Петар. Сликар је очигледно имао на уму Лукин опис догађаја где је поменут кратак разговор између Христа и сведока чуда (Лука VIII, 45). Илузија дубине простора постигнута је сликањем једног брежуљка између две групе фигура.

Испод ове сцене, на истом ступцу (црт. VI, 86) представљено је *Христово одбијање да фарисејима покаже знак с неба.*[44] Иконографско решење је сасвим једноставно. У средишту композиције је фигура Христа са свитком у левој руци. Десно су тројица апостола предвођени Петром, а лево је група фарисеја. Место догађаја прилично је нејасно наговештено једном ниском преградом у позадини.

Јеванђелисти на четири места говоре о захтеву фарисеја да им Христ покаже знак с неба (Мат. XII, 38–45, XVI, 1–4; Мар. VIII, 11–12; Лука XI, 16, 29–36). Међутим, у њиховим описима нема карактеристичних места на основу којих би се могао препознати основни текстуални предложак за дечанску слику, а мале разлике у приповедању о овом догађају

39 Петковић (*Дечани*, II, 39, T. CCXXIX) је идентификовао сцену као *Христ исцељује кћер Хананејке.*

40 О иконографији *Исцељења Хананејкине кћери* cf. Покровский, *Евангелие*, 246; Schiller, *Iconography*, I, 178; Underwood, *Some Problems*, 269. У српској уметности је сачувано неколико примера и ниједан не одговара дечанској сцени са спорним натписом. У Марковом манастиру Хананејкина кћер стоји подигнутих руку, а из уста јој излазе две мале фигуре демона. Cf. Л. Мирковић, Ж. Татић, *Марков манастир*, Нови Сад 1925, 63; Millet, *La peinture en Yougoslavie*, IV, pl. 89/164. У Ресави и Каленићу уз Христа и апостоле насликана је жена која је клекла пред спаситеља своје кћери (ова лежи на кревету). Cf. Б. Живковић, *Манасија. Цртежи фресака*, Београд 1983, IV/8; idem, *Каленић, Цртежи фресака*, Београд 1982, 16 (црт. 15). У пећкој припрати (1565) Христ благосиља Хананејку која му клекнувши захваљује, а сасвим десно је исцељена девојка, из чијих уста излази нечисти дух у виду крилатог демона. Cf. *Пећка патријаршија*, сл. 166. Решењима из цркава моравске Србије близак је и опис сцене из приручника Дионисија из Фурне. Cf. Denys de Fourna, *Manuel*, 96.

41 О иконографији ове сцене cf. Покровский, *Евангелие*, 245; Schiller, *Iconography*, I, 178; Underwood, *Some Problems*, 299; Gouma-Peterson, *Christ as Ministrant*, 207–208. За дечанску представу постоје бројне аналогије. Cf. на пример, представе Исцељења грбаве жене из капеле Св. Јевтимија, сграђене уз солунску базилику Св. Димитрија (Gouma-Peterson, o. c., fig. 16), из солунског Св. Николе Орфаноса (Τσιτουρίδου, Ο ζωγραφικός διάκοσμος, πίν. 45), из Хиландара (Djurić, *La peinture de Chilandar*, fig. 3), из Св. Никите код Скопља (Millet, *La peinture en Yougoslavie*, III, pl. 39/3). Најзад, иконографији дечанске фреске у потпуности одговара и опис Дионисија из Фурне. Cf. Denys de Fourna, *Manuel*, 98–99.

42 Петковић, *Дечани*, II, 38, T. CCXXXI.

43 О иконографији сцене cf. Покровский, *Евангелие*, 239–240; Schiller, *Iconography*, I, 178–179; H. Feldbusch, *Blutflüssige*, LCI 1, 312–314; M. Perraymond, *L'emorroisa e la cananea nell'arte paleocristiana*, Bessarione 5 (1986), 147 sq.

44 Петковић, *Дечани*, II, 32, T. CXCI. Представа је веома ретка у средњовековном зидном сликарству (није поменута ни у Дионисијевом приручнику).

нису се одразиле на иконографију.[45] Могућност за прецизну идентификацију не пружа ни натпис исписан на фресци – **родь сии ѕнамение просить и ѕнамение не да[сть се кмѹ]** – јер није дослован цитат. Најближи је 39. стиху XII поглавља Матеја, али га је могуће довести у везу и са осталим наведеним пасусима, изузев са Марковим описом догађаја.[46]

Насупрот ове сцене, на западној страни крајњег североисточног ступца (црт. II, 88), налази се једна композиција из истог циклуса која је још 1813/1814. године прекривена иконостасом Алексија Лазовића[47] па је све до сада остала непримећена (сл. 2–4).[48] Она представља *Христов разговор са богатим кнезом о спасењу и вечном животу* (Мат. XIX, 16–22; Мар. X, 17–22; Лука XVIII, 18–25).[49] Христос је приказан у одећи и ставу који су познати са већине осталих сцена циклуса. У левој руци има свитак, а десном благосиља младог човека смеђе браде и бркова, нешто дуже косе, обученог у раскошну одећу. Судећи по изразу лица и гесту младића рекло би се да је представљен сам крај разговора, када је од Христа стигао одговор да ће богаташ имати живот вечни, односно - да ће ући у царство небеско, тек ако прода све што има и када благо раздели сиромасима. Сасвим лево насликани су Петар и још тројица ученика, а у позадини је висока архитектонска кулиса.[50]

На истом ступцу, али једну зону изнад (црт. II, 87) види се слика сличног значења – *Христова поука апостолима да буду понизни као деца како би ушли у царство небеско* (Мат. XVIII, 1–6; уп. Мар. IX, 33–37; Лука IX, 46–48).[51] У средишту композиције је Христос на престолу. Десном руком указује апостолима на дечака коме је положио леву руку на главу. Ученици су распоређени са обе стране престола (међу њима се лако препознаје Петар). Архитектонска кулиса у позадини затвара простор слике и истовремено истиче Христову фигуру.

* * *

Циклус се наставља на сводовима и зидовима јужног брода (параклис Св. Николе). У источном сегменту крстастог свода другог западног травеја параклиса (црт. VI, 20) насликано је *Исцељење младића који се мучио о мени Месеца* (Мат. XVII, 14–18; уп. Мар. IX, 14–27; Лука IX, 38–42).[52] Са свитком у руци, праћен ученицима, Христ се обраћа двојици погнутих људи који стоје пред њим. Један од њих, дечак у дугој хаљини, прекрива руке у знак поштовања према свом исцелитељу. Други је средовечан човек смеђе браде (то је, без сумње, болесников отац). Призор се дешава пред зградом са двоструким двосливним кровом и

45 Постоји неколико разлика: Матеј у XII поглављу саопштава да су од Христа знак тражили књижевници и фарисеји, у XVI поглављу он каже да то чине фарисеји и садукеји, а по Марковом опису Христа искушавају само фарисеји; по Матеју и Марку догађај се одиграо пре Преображења, док Лука о њему казује после Преображења; у XII поглављу Матејевог текста посредно је саопштено да се разговор водио у затвореном простору, а према осталим описима све се десило напољу.

46 Мирослављево јеванђеље, л. 77, 89, 29, 173–174; *Дечани 3*, л. 36, 48, 117, 195.

47 Дуборезбарење иконостаса и сликање икона завршено је 1818. Главни мајстор дуборезац био је Трајко Рекалија, а сликари су били Лазовићи, Симеон и Алексије, из Бијелог Поља. Cf. Л. Павловић, *Дечански натписи дуборесца Трајка*, Зборник Музеја примењене уметности 5 (Београд 1959), 137–143; М. Шакота, *Дечанска ризница*, Београд 1984, 66, 101.

48 Због положаја иконостаса нема могућности да се сними читава фреска. Фотографије детаља и калк фреске припремили су Зоран Млађеновић и Драган Војводић.

49 Матејев текст не даје детаљније податке о младићу, а исто је и са Марковим описом догађаја. Једино Лука младог богаташа назива кнезом (ἄρχων, *princeps*, **кнѣзь**). Cf. *Novum testamentum*, ed. Merk, 272; *Дечани 3*, л. 218[a].

50 О иконографији сцене cf. Покровский, *Евангелие*, 210; *Jüngling. Reicher und Christus*, LCI 2, 463–464 (са примерима из илустрованих рукописа IX–XI века). Г. Мије (*Recherches*, 11) је забележио да је ова епизода била насликана у коптском јеванђељу из 1179/1180 (Нац. библ. Париз, *copte 13*). У српском средњовековном живопису Христов разговор са богатим младићем био је део програма у Грачаници. Cf. Тодић, *Грачаница*, 96, 118, сл. 51. Ту је, међутим, натпис на фресци другачији: **рече кѹрїнь х(ри)с(то)ѹ что створоѹ да сп(а)соѹ и рече кмоѹ чти ѿ(ц)а и матере и сп(а)сеши се** (парафраза 16. и 19. стиха XIX поглавља Матејевог текста). У Дечанима је исписано: **иди и продаж[д]ь имение твок** (Мат. XIX, 21).

У Дионисијевом приручнику опис сцене није сасвим одговарајући дечанском решењу (Христ седи са апостолима, а богати младић му поставља питање клекнувши на колена). Cf. Denys de Fourna, *Manuel*, 99.

51 Петковић, *Дечани*, II, 33, T. CXC. И ова фреска је у великој мери заклоњена иконостасом па се може видети једино са скела.

52 Петковић, *Дечани*, II, 39, T. CCXXVIII. За литературу о иконографији сцене cf. нап. 19 supra.

тремом на стубовима. Прецизну идентификацију литерарног извора олакшава натпис са фреске, који скоро дословно цитира петнаести стих XVII поглавља Матејевог јеванђеља.[53]

Суседни (јужни) сегмент свода (црт. VI, 21) краси сцена *Христ утишава буру на мору* (Мат. VIII, 23–26; уп. Мар. IV, 36–39; Лука VIII, 22–24).[54] Највећи део композиције прекривен је бројним полукружним, светлим и тамним линијама које представљају таласе Генисаретског језера (мора).[55] У првом плану види се мали једрењак, на чијој крми спава Христ, а до њега седе уплашени ученици и моле га за спас. Кључни тренутак догађаја, чудесно смиривање олује, приказан је у оквиру исте композиције, у складу са правилима византијског иконографског језика. Стојећи иза барке, Христ гестом десне руке умирује ветар и таласе.

У западном сегменту свода (црт. VI, 22) још једном се јавља сцена са *Фарисејима који траже знак од Христа*. Иконографско решење је скоро неизмењено у односу на илустрацију истог догађаја у наосу.[56] Христ, чија је фигура доминантна и по положају и по пропорцијама, обраћа се гестом десне руке групи Јевреја. Лево су апостоли који разговарају гестикулишући рукама, а сцену затварају архитектонске кулисе, одвојене од фигура ниском преградом. Будући да натпис са фреске – **июдѣ просеть ꙁнаменинꙗ ѡт(ь) г(оспод)а** – није преузет из јеванђеља, односно – још је више уопштен него одговарајући натпис из наоса, прецизна идентификација литерарног извора није могућа. Наиме, иконограф је могао имати у виду било који од четири јеванђељска пасуса који помињу овакав захтев фарисеја (Мат. XII, 38–45; Мат. XVI, 1–4; Мар. VIII, 11–12; Лука XI, 16–36).[57]

Северни сегмент свода (црт. VI, 23) краси слика *Помазања Христовог у Витанији.* И овде је, једнако као у наосу, представљено помазање Христових ногу па литерарни основ слике вероватно треба тражити у Јовановом јеванђељу (Јован XII, 1–8).[58] Што се тиче иконографске формуле, она се не удаљава од традиционалних схема. За правоугаоном трпезом, на којој су посуде са јелима, седе Христ, тројица Јевреја (међу њима је свакако васкрснути Лазар; cf. Јован XII, 2) и два Христова ученика. На поду, поред стола, клечи Марија и маже Христове ноге миром. Поред ње је врч.[59]

У источном сегменту свода западног травеја параклиса (црт. VI, 24) насликано је *Исцељење слепог Вартимеја у Јерихону* (Мар. X, 46–52; Лука XVIII, 35–43).[60] Здесна долази Христос, праћен тројицом младих ученика, а насупрот њих стоје Јевреји. Спаситељ се обраћа слепцу, чија је фигура (у средишту сцене) веома оштећена. Назире се, ипак, да је представљен у седећем ставу и са испруженом десном руком. Управо та околност указује да је реч о представи *Исцељења слепог Вартимеја* јер јеванђелисти сведоче да је Вартимеј био исцељен док је седео и просио поред пута, близу капија Јерихона.[61] Користан елемент за

53 Исто ово Христово чудо насликано је и у наосу, и то на основу Марковог и Лукиног описа. Cf. стр. 135 supra.

54 Петковић, *Дечани*, II, 39, Т. CCXXXI. О овој теми у уметности cf. Покровский, *Евангелие*, 235–237; Schiller, *Iconography*, I, 168–169. W. Kemp, R. Lauer, *Sturm auf dem Meer*, LCI 4, 219–222.

55 Матеј (VIII, 24) и Марко (IV, 39) говоре о Генисаретском језеру као о мору (уп. Јован VI, 1 и XXI, 1).

56 Cf. стр. 138–139 и нап. 44–46 supra.

57 Петковић (*Дечани*, II, 32–33, Т. CCVI) се при идентификовању литерарног предлошка определио за дванаесто поглавље Матејевог текста (Мат. XII, 38–45).

58 Лукин опис догађаја у Витанији (Лука VII, 36–50), који, такође, сведочи да су Христу за трпезом помазане ноге, послужио је као текстуални предложак за слику сличне садржине у наосу (Матеј и Марко говоре о помазању Христове главе). Cf. стр. 134 supra.

59 Петковић, *Дечани*, II, 32, Т. CLXXXIX, тачно идентификује литерарни предложак (Јован XII, 1–3), али наводи сцену као "Христ код Марте и Марије". Данас се, међутим, тај назив употребљава за композицију која илуструје један пасус Лукиног текста (Лука X, 38–42).

60 Петковић, *Дечани*, II, 39, Т. CCXXIII. О овој теми cf. Покровский, *Евангелие*, 240–242; Schiller, *Iconography*, I, 170–171; W. Jaeger, *Blindenheilung*, LCI 1, 304–307.

61 Око овог догађаја има неслагања у јеванђељским текстовима. Марко (X, 46) казује да се догађај одиграо при Христовом изласку из Јерихона, а по Луки је (XVIII, 35) Христ исцелио слепца у време кад се приближавао Јерихону (име слепца није наведено). Трећа верзија, Матејева (XX, 29–30), ближа је Марковом опису, али ту је Христ исцелио двојицу слепих људи. Занимљиво је да Дионисијев приручник даје два упутства за сликање Исцељења слепог код Јерихона, као да је реч о различитим догађајима. Прво је ослоњено на Марков, а друго на Лукин текст. Cf. Denys de Fourna, *Manuel*, 100.

идентификацију је и градска капија, насликана у другом плану. Натпис који прати фреску – χ(ристос)ь исцѣли слѣпаго – не би сам био довољан да се тачно препозна њена садржина.

У јужном сегменту истог свода (црт. VI, 25) представљено је *Исцељење бесног*, за чије се иконографско решење не може са сигурношћу пронаћи ослонац у јеванђељским текстовима. Натпис на фресци сасвим је уопштен: χ(ристос)ь исцѣли бѣ[с]наго. Највише има аргумената да се у слици препозна Христово исцељење човека са нечистим духом у јеврејској зборници, описано у Лукиној књизи (Лука IV, 33–36; уп. и Мар. I, 23–26).[62] Она приповеда да је оболелог ђаво оборио на земљу и изашао му из тела, а дечанска слика као да следи такав опис. На "позорницу" са кулисом у виду једне једноставне зграде необично решеног улаза (могла би да представља синагогу) стиже Христ са двојицом својих ученика. Десном руком благосиља болесника – младог човека у белој хаљини, који је пао на земљу. Призор посматрају тројица Јевреја. Један од њих, ћелав, обраћа се Христу гестикулишући обема рукама.[63]

У западном сегменту свода западног травеја (црт. VI, 26) илустрована је *прича о цариннику и фарисеју* (Лука XVIII, 10–14).[64] Централни део композиције заузима необична архитектонска конструкција са киворијем, ослоњеним на четири стубића који почивају на високом постаменту. Киворије надвишен малом куполом с тамбуром, између чијих прозора је низ колонета, док према постаменту воде два степеништа. Та конструкција требало би да представља јерусалимски храм у који су фарисеј и цариник, ушли да се моле Богу (Лука XVIII, 10). Фарисеј је насликан на левој страни; стоји у врху степеништа, одмах уз олтар. Он је средовечан човек с брадом. Обе руке испружио је у молитви. Десно, на другом степеништу, знатно ниже, насликан је понизни цариник погуреног тела.

У северном сегменту истог свода (црт. VI, 27) налази се сцена *Христ иде по мору* (Мат. XIV, 22–33; уп. Мар. VI, 45–51; Јован VI, 16–21).[65] Сасвим лево приказан је Христ са свитком у руци. Ходајући по површини воде он се приближава лађи са апостолима преплашеним због ветра и високих таласа. Десном руком обраћа се Петру који му испружених руку иде у сусрет, такође ходајући по води.[66] На буру указује савијено једро лађе и таласасте беле линије воде. Обала је представљена врло једноставно, са уским појасом стења.

Прича о свадби царевог сина (Мат. XXII, 1–14) илустрована је са две композиције. Обе се налазе на јужном зиду параклиса Св. Николе (црт. VI, 28а и 28б).[67] Најпре је у лунети изнад другог по реду западног прозора (црт. VI, 28а) представљена свадба са бројним гостима који седе око правоугаоног стола претрпаног разним јелима.[68] Чело стола заузима цар, човек смеђе дуге браде. Испружио је десну руку и показује на госта који није обукао свадбено рухо. Два анђела, а не царске слуге поменуте у Матејевом тексту (Мат. XXII, 13), хватају тог госта за косу у намери да га избаце са свадбе. У десном горњем углу иза трпезе стоји Христ (са свитком у левој руци) и гестом десне руке обраћа се анђелима и неприкладно одевеном госту. Сасвим у позадини насликана је ниска преграда којом је појачана илузија дубине простора. Одмах поред, на површини пиластра (црт. VI, 28b), следи наставак приче.[69] Виде се анђели који бацају госта, чије су руке и ноге везане, у "*таму најкрајњу*" (Мат. XXII, 13). Она је приказана у виду мрачног бездана уоквиреног шестоугаоним зидинама, у коме се

62 Петковић, *Дечани*, II, 39, Т. CCXXX, наводи сцену као "Исцељење суманутог" без посебног прецизирања, иако јеванђелисти на више места говоре о исцељењу бесних и људи са нечистим духом.

63 Корисно је поменути да овој дечанској сцени одговара опис *Исцељења бесног у зборници* из ерминије Дионисија из Фурне ("У храму су Христ и апостоли, а пред њима је човек лежи на тлу, запењених уста"). Cf. Denys de Fourna, *Manuel*, 91. О иконографији ове теме у средњовековној уметности cf. Покровский, *Евангелие*, 227–228; W. Artelt, *Besessene*, LCI 1, 273–277.

64 Петковић, *Дечани*, II, 40, Т. CCXXXIII. О овој теми cf. Покровский, *Евангелие*, 217; V. Osteneck, *Pharisäer und Zöllner*, LCI 3, 425–426.

65 Петковић, *Дечани*, II, 33, Т. CXCV. О иконографији сцене cf. Покровский, *Евангелие*, 237; Schiller, *Iconography*, I, 167–168; J. Poeschke, *Navicella*, LCI 3, 320–321; R. Lauer, W. Kemp, *Rettung Petri aus dem Meer*, LCI 3, 546–549.

66 Марков и Јованов опис догађаја уопште не садрже епизоду са Петром.

67 Петковић, *Дечани*, II, 40, Т. CCXXXI–CCXXXIV. О овој теми cf. Réau, *Iconographie*, II/2, 344–345; *Hochzeit, königliche*, LCI 2, 305–306.

68 Петковић, *Дечани*, II, Т. CCXXXI. Фреска је доста оштећена.

69 Петковић, *Дечани*, II, Т. CCXXXIV.

виде многобројне људске лобање са оштрим зубима. На тај начин је наговештен "*шкргут зуба*" из Матејеве приче (Мат. XXII, 13).

На западном пиластру јужног зида (црт. VI, 29) представљен је *Христов разговор са сатником у Капернауму* (Мат. VIII, 5–13; уп. Лука VII, 2–10).[70] Гестом десне руке Христ се обраћа средовечном брадатом човеку, одевеном у униформу римског војника (туника, панцир и огртач). Овај је, такође, испружио десну руку. Натпис потврђује да је реч о сатнику који је молио за исцељење узетог слуге: χ(ριστος)ь г(лаго)леть сътьникѹ.[71] У Христовој пратњи су само два ученика.

Лунета изнад крајњег западног прозора јужног зида параклиса (црт. VI, 30) украшена је представом *Христовог разговора с Петром у околини Цезареје Филипове* (Мат. XVI, 13–19). Фреска је одавно врло оштећена па је то допринело да В. Р. Петковић у њој погрешно тражи оздрављење сатникове слуге.[72] Међутим, и фрагменти натписа ("...⟨ты кси петрь⟩..."), а и видљиви делови композиције налажу другачију идентификацију. Стојећи на стеновитом тлу, заједно са неколицином ученика, Христос[73] се обраћа Петру који клечи, држећи на раменима цркву (сл. 6). Очигледно, дечански сликар је, као и неки његови претходници,[74] прибегао дословној ликовној транскрипцији Христових метафоричних речи о оснивању цркве и улози апостола у том делу: " Ти си Петар (ὁ πέτρος – камен) и на том камену сазидаћу цркву своју " (Мат. XVI, 18). Насликани модел цркве има занимљив облик, али не одражава изглед дечанског храма (види се висока главна купола и две мање куполице на источној страни). Важно је поменути и детаљ из десног горњег угла. Ту се назире сегмент неба са руком Божијом која дарује Петру кључеве царства небеског (Мат. XVI, 19).[75]

У јужном броду је илустрована, и то врло детаљно, Христова *прича о богаташу и сиромашном Лазару*, позната захваљујући јеванђелисту Луки (Лука XVI, 19–31).[76] Најпре је у горњој зони западног зида (црт. VI, 31) приказана гозба код богаташа, која је у јеванђељском тексту само наговештена (Лука XVI, 19–21). За правоугаоном трпезом пуном разних јела седе богаташ, његова жена и још два госта. Послужују их двојица слугу, од којих је један насликан на суседном (северном) пиластру западног зида параклиса. Богаташ, чија је фигура наглашена сликаним балдахином у позадини, десном руком држи чашу с пићем, а левом узима храну из округле зделе на столу. Један гост узима чашу са послужавника који му приноси слуга. У дну, испод стола, насликан је убоги Лазар, у сиротињској хаљини и са великим шеширом на глави. Док му пси лижу гнојно тело, он подиже руке у жељи да дохвати мрвице које падају с трпезе (Лука XVI, 21).[77] Одмах поред, у западној лунети северног зида параклиса (црт. VI, 32) представљена је смрт убогог Лазара (Лука XVI, 22). Обучен у

70 Петковић, *Дечани*, II, 38, T. CXCI. О иконографији сцене cf. Покровский, *Евангелие*, 210; Schiller, *Iconography*, I, 177.

71 Дионисијев приручник предвиђа да у овој сцени буде представљен и слуга (као младић који устаје с постеље). Cf. Denys de Fourna, *Manuel*, 91.

72 Петковић, *Дечани*, II, 38, T. CCXXX. Ни касније није било запажено да ова, у средњовековном зидном сликарству веома ретка представа, чини саставни део иконографског програма у Дечанима. Примера ради, П. Мијовић у једној студији закључује да се после Жиче, осим у Грачаници, "неће у српском живопису поновити слика Петра с црквом као атрибутом". Cf. П. Мијовић, *Сликарство*, in: М. Кашанин, Ђ. Бошковић, П. Мијовић, *Жича*, Београд 1969, 186.

73 Његова фигура је најлошије очувана.

74 Добар је пример из Грачанице где, за разлику од Дечана, Петар стоји. Cf. Тодић, *Грачаница*, 166–167, сл. 56. О представама св. Петра са црквом на раменима cf. и F. Grivec, *Na semъ Petrê*, Slovo 4–5 (Zagreb 1955), 37–45 (где је изнесена теза да је овакав тип слике настао нетачним превода грчког текста јеванђеља на стари словенски језик; међутим, најстарија позната представа – из Богородице Перивлепте у Охриду, рађена је за грчког ктитора Прогона Сгура, а извели су је грчки сликари Михаило и Евтихије); D. Gerhardt, *Das Petrus–Bekenntnis in der Slavenmission*, Byz 24/2 (1954), 1956, 533–544; F. Grivec, *Ohridska slika Na semъ Petrê*, Slovo 9–10 (1960), 177–181; П. Мијовић, о. с., 182–186; Ch. Walter, *The Triumph of Saint Peter in the Church of Saint Clement at Ohrid and the Iconography of the Triumph of the Martyrs*, Зограф 5 (1974), 30–34. Занимљиво је да у Дионисијевом приручнику ова сцена није уврштена у циклус Христових чуда и поука.

75 О овом мотиву cf. Réau, *Iconographie*, II/1, 313–315; J. Poeschke, *Schlüsselübergrabe an Petrus*, LCI 4, 82–85.

76 Петковић, *Дечани*, II, 39–40, T. CXCV, CCXXX, CCXXXII. О иконографији ове теме cf. Покровский, *Евангелие*, 216; J. M. Plotzek, *Lazarus. Armer*, LCI 3, 31–33.

77 Петковић, *Дечани*, II, T. CCXXXII.

прегачу, он лежи мртав на асури, руку прекрштених на грудима, док два анђела носе његову душу, приказану у виду детета умотаног у пелене (с нимбом).[78] На истој лунети, мало источније (црт. VI, 33), налази се представа смрти богаташа (Лука XVI, 22), који је у натпису такође назван Лазар. Он лежи у мермерном саркофагу, а убија га анђео, забадајући му трозубац у уста.[79] Мали циклус се затим наставља (црт. VI, 34) сликом богаташа изложеног пакленим мукама (Лука XVI, 23).[80] Потпуно наг, он гори у огњу и гледа ка Авраму, насликаном на суседној слободној површини, непосредно изнад југозападног мермерног стуба (црт. VI, 35). Старозаветни праведник има лик старца дуге седе косе и браде. Седи на високој клупи, са ногама на јастуку. У крилу му је душа убогог Лазара (Лука XXVI, 23), а гестом десне руке обраћа се богаташу (Лука XVI, 25–31).[81]

У наставку северног зида параклиса (црт. VI, 36) приказан је *Христов разговор са Натанаилом* (Јован I, 47–51).[82] Слева долази Христ у уобичајеној одећи, са свитком у левој руци, а десно стоји млади апостол Филип који десном руком указује учитељу на Натанаила.[83] То је човек зрелих година, с краћом смеђом брадом и брковима. И Филип и Натанаило су у хитону и химатиону. У позадини је насликана дуга ниска преграда.[84]

Епизода која је претходила овом догађају – *Филипов позив Натанаилу* (Јован I, 45–46), насликана је у највишој зони јужне стране крајњег југозападног ступца (црт. VI, 37).[85] Композиција је сасвим сажета. Десно је насликан Филип. Он се гестом десне руке обраћа Натанаилу. Оба имају физиономије и одећу као на претходној слици. Поновљена је и ниска преграда у позадини.

У Дечанима је врло опширно илустрована *прича о милостивом Самарјанину* (Лука, X, 30–37).[86] Реч је о правом малом циклусу од три сцене. Најпре је на крајњем западном пиластру јужног зида параклиса (црт. VI, 38) пренесен у слику први део Христове приче – о путовању једног човека из Јерусалима у Јерихон и о разбојничком нападу (Лука X, 30).[87] У горњем делу композиције приказан је средовечан човек у белој хаљини, који се, с мотком и завежљајем на левом рамену, спушта низ стеновиту падину. У позадини су зидине Јерусалима. У дну композиције појављује се опет исти човек, али овде пузи по земљи, наг, док га моткама ударају тројица хајдука, насликани у виду тамних крилатих демона.

78 Петковић, *Дечани*, II, T. CXCV, CCXXXII.

79 Петковић, *Дечани*, II, T. CXCV, CCXXXII.

80 Петковић, *Дечани*, II, T. CXCV, CCXXXII.

81 Петковић, *Дечани*, II, T. CCXXX. Интересантно је да једино део сцене са Аврамом одговара опису из приручника Дионисија из Фурне. Cf. Denys de Fourna, *Manuel*, 122.

82 Петковић (*Дечани*, II, 32, T. CLXXXIX) тачно идентификује сцену, мада није успео да прочита натпис са фреске. Реч је о скоро дословном цитату 47. стиха I главе Јованног јеванђеља (он у пуном облику гласи: **сѣ вь истиноу҃ иꙁ(раи)льтѣнинь вь нкмь же льсти нѣс(ть)**; *Дечани 3*, л. 248). Тешкоће при читању стварале су две грешке исписивача натписа. Уместо "с" уписао је "в", а уместо "н" уписао је "л", тако да на фресци пише: **ρ(ε)чε і(исоу҃)сь вѣ иꙁ(раи)льтѣниль вь немь же льсти нѣ(сть)**.

83 Натанаило је у ствари Вартоломеј, један од дванаесторице апостола. Под тим именом он се помиње само у Јовановом јеванђељу; у синоптичким јеванђељима у друштву са Филипом увек се помиње Вартоломеј (Мат. X, 3; Мар. III, 18; Лука VI, 14). О изједначавању Натанаила и Вартоломеја у делима црквених писаца cf. R. Brownrigg, *Who's Who in the New Testament*, London 1971, 315.

84 На једној од ретких сачуваних средњовековних илустрација овог догађаја, из нартекса Св. Анаргира у Костуру (cf. 'Α. Κ. 'Ορλάνδος, Τὰ Βυζαντινά μνημεῖα τῆς Καστοριᾶς, 'Αρχεῖον τῆς Βυζαντινῶν Μνημείον τῆς 'Ελλάδος, τ. Δ/1, 'Αθῆναι 1938, 22, Εἰκ. 18), апостол Филип није представљен, а у позадини је уместо преграде насликано једно дрво. Опис из Дионисијевог приручника ближи је дечанском решењу: "Филип доводи Натанаила пред Христа"; cf. Denys de Fourna, *Manuel*, 89. За још неке податке о иконографији *Христовог разговора са Натанаилом* cf. Покровский, *Евангелие*, 239; Schiller, *Iconography*, I, 155–156; *Berufung des Nathanael*, LCI 3, 319 (са примерима).

85 Петковић, *Дечани*, II, 32, T. CXC.

86 Петковић, *Дечани*, II, 40, T. CLXXXVII, CCXX, CCXXXIII. О иконографији теме cf. Покровский, *Евангелие*, 214–215; Millet, *Recherches*, 564–566 (са примерима из старих рукописа); Réau, *Iconographie*, II/2, 331–333; Wessel, *Gleichnisse Christi*, 856–859; J. Poeschke, *Barmherziger Samariter*, LCI 4, 24–26; F. de'Maffei, *Di alcune miniature del Salterio Tomič con particolare riguardo alla parabola del Buon Samaritano nel suo rapporto con lo Sl. 4 di Monaco e altre redazioni in chiave allegorica*, Atti 8° Congresso internazionale di studi sull'alto medioevo, Spoleto 1983, 91–125, fig. 1–25.

87 Петковић, *Дечани*, II, T. CCXX.

Прича се наставља на западном зиду, у два нивоа, али без бордуре између сцена (црт. VI, 39a, 39b). У вишој зони зида (црт. VI, 39a) представљени су јеврејски свештеник и Левит који нису желели да помогну опљачканом човеку (Лука X, 31–32).[88] Свештеник је старац дуге седе косе и браде, обучен у бели огртач, богато украшен "куфским" писмом. Окренут је према Левиту – средовечном човеку краће браде, у белој хаљини, са великом књигом у рукама.[89] Иза њих се виде опљачкани човек (он седи наг) и Самарјанин, представљен с ликом Христа, који помаже нападнутом тако што излива лековито уље на његове ране (Лука X, 33–34).[90] Призор је смештен у стеновити пејзаж.

У нижој зони (црт. VI, 39b) један део фреске је доста оштећен,[91] али се садржина представе може прилично лако одгонетнути. На левој страни назире се Самарјанин – Христ, са жртвом напада на леђима (Лука X, 34),[92] док је у десном делу композиције илустрован завршетак приче. Протагонисти су исти – рањеник, положен на раскошној постељи, и Добри Самарјанин, који даје крчмару новац потребан за негу озлеђеног (Лука X, 34–35). Све три епизоде прате дуги натписи с цитатима јеванђељског текста.

Део западног зида параклиса (црт. VI, 40a, 40b), испод приче о милосрдном Самарјанину, а непосредно изнад портрета чланова ктиторове породице, заузима сцена *Христ оправдава прељубницу* (Јован VIII, 2–11).[93] У вишој зони (црт. VI, 40a) представљен је Христ у цркви, са свитком у левој руци. Обраћа се четворици Јевреја који седе на клупи и гледају у њега живо гестикулишући. Сасвим лево су књижевници и фарисеји са женом ухваћеном у прељуби (Јован VIII, 2–5).[94]

Наставак приче илустрован је у нижој зони, али при томе између две композиције није постављена бордура (црт. VI, 40b). У десном углу Христ седећи пише десном руком по земљи (Јован VIII, 6). Поред њега су, као на претходној слици, четворица Јевреја. Овде су, међутим, они у изненађењу устали са своје клупе. Здесна стоји прељубница. Њена фигура је знатно оштећена, једнако као и већи део фреске.[95] У позадини обе композиције насликана је ниска преграда, а заједничка карактеристика су и дуги натписи којима се садржина два призора лакше тумачи.

Осим описаних композиција из наоса и јужног параклиса, у циклус Чуда и поука можда би требало убројати и једну слику необичне иконографије са јужног зида југозападног травеја наоса, односно са "капитела" југозападног мермерног ступца (црт. IV, 238). Ту је

88 Петковић, *Дечани*, II, T. CCXXX.

89 Књига алудира на његову свештеничку професију. Наиме, Левити су били потомци старог племена Леви, који су наследно постајали свештеници и имали најнижи ранг у јеврејској црквеној хијерархији. Cf. Brownrigg, o. c., 258–259.

90 За представљање Самарјанина с Христовим ликом и за представе хајдука у виду демона објашњење треба тражити у снажним утицајима патристичке литературе на иконографију ове Христове параболе. Наиме, још од II века и времена св. Климента Александријског списи многих хришћанских писаца додељивали су актерима Христове приче о милосрдном Самарјанину алегоријска значења. Тако је човек који путује из Јерусалима идентификован са Адамом, односно са људским родом, разбојници што су га напали посматрани су као зли демони и симболи смрти, а свештеник и Левит одсликавају лажне пророке и Мојсијев закон. У милосрдном Самарјанину препознат је Христос, а ликом гостионичара, коме је остављено да брине о рањенику, алудирано је на хришћанску цркву. Оваква тумачења доста рано су се одразила на ликовне интерпретације Христове параболе. Један од најранијих примера може се видети у Росанском јеванђељу из др. пол. VI века (fol. 7^{v}). Ту је добри Самарјанин насликан са Христовим ликом. Cf. K. Weitzmann, *Late Antique and Early Christian Book Illumination*, New York 1977, pl. 32. Што се тиче представљања пљачкаша као демона, дечанска слика свакако спада међу најстарије сачуване примере, бар кад су у питању споменици зидног сликарства. О коментарима Христове параболе о милосрдном Самарјанину и о њиховим утицајима на иконографију cf. G. J. M. Bartelink, *Les démons comme brigands*, Vigiliae Christianae 21 (Amsterdam 1967), 12–24; R. Stichel, *Studien zum Verhältnis von Text und Bild spät- und nachbyzantinischer Vergänglichkeitsdarstellungen*, Wien 1971, 29–33; S. Dufrenne, S. Radojčić, R. Stichel, I. Ševčenko, *Der Serbische Psalter. Facsimile-Ausgabe des Cod. slav. 4 der Bayerischen Staatsbibliothek Munich*, Wiesbaden 1978, 260 sq.

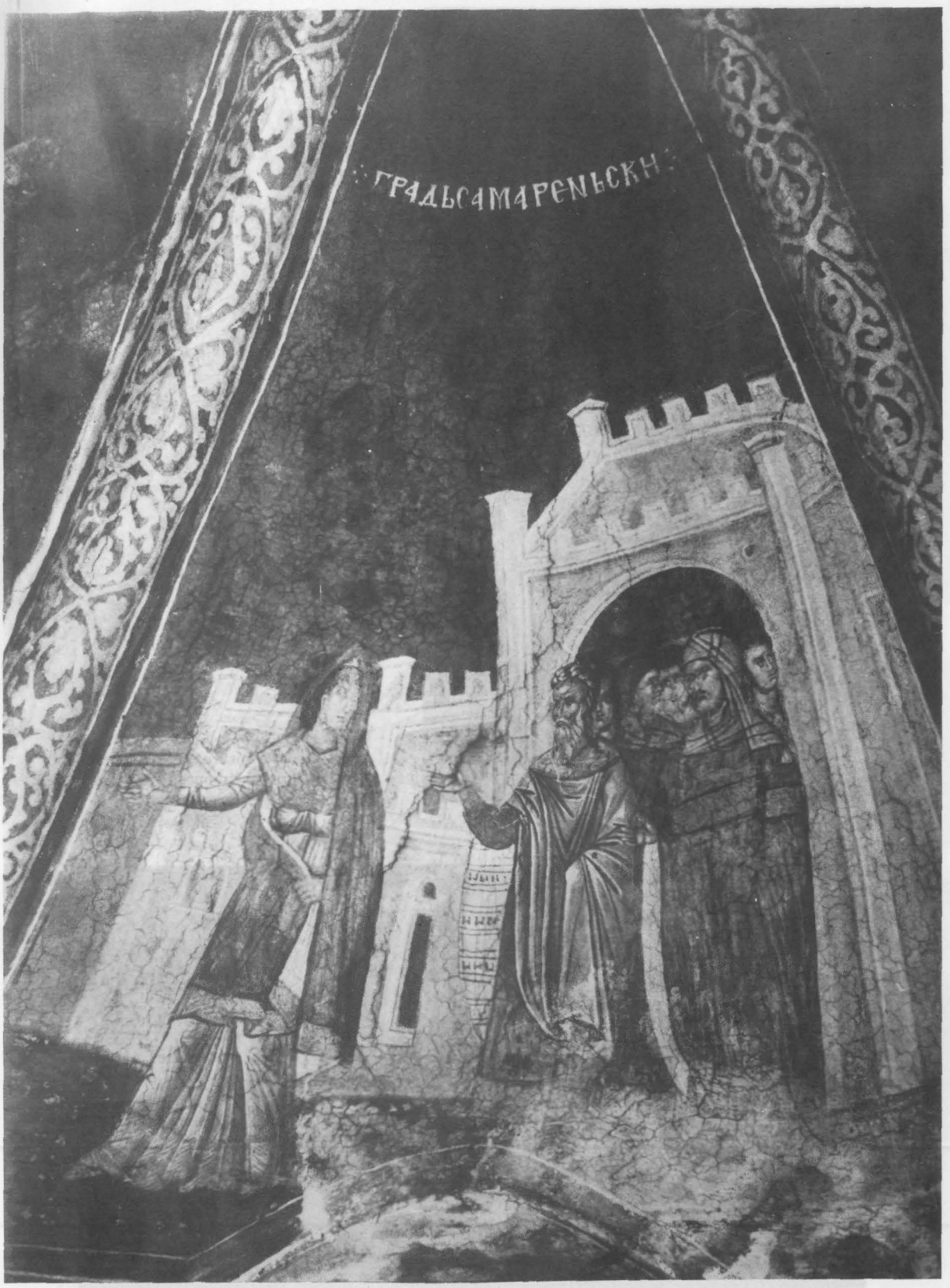
91 Онај који је ближи јужном зиду. Cf. Петковић, *Дечани*, II, T. CLXXXVII.

92 Од фигуре рањеника виде се једино руке.

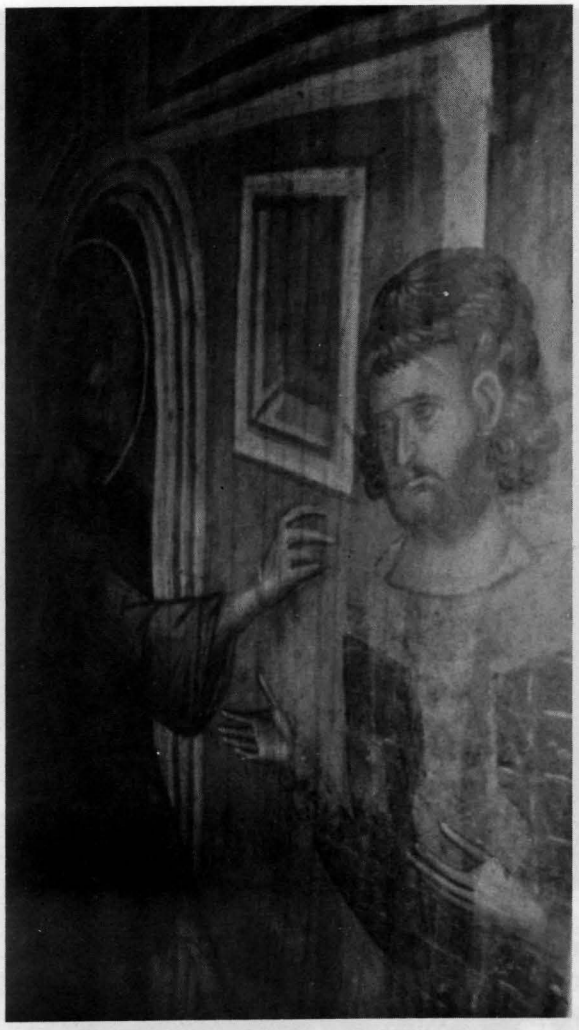
93 Петковић, *Дечани*, II, 32, T. CLXXXVII. О иконографији сцене cf. Покровский, *Евангелие*, 246; Schiller, *Iconography*, I, 160–161; P. Bloch, *Ehebrecherin*, LCI 1, 580–583.

94 Фреска је у великој мери оштећена шалитром. Cf. Петковић, *Дечани*, II, T. CLXXXVII.

95 Петковић, *Дечани*, II, T. CLXXXVII.



Сл. 1. Самарјанка изводи становнике Сихара да би им показала Христа — Fig. 1. Samaritan Woman Informs Her Fellow Citizens about Christ



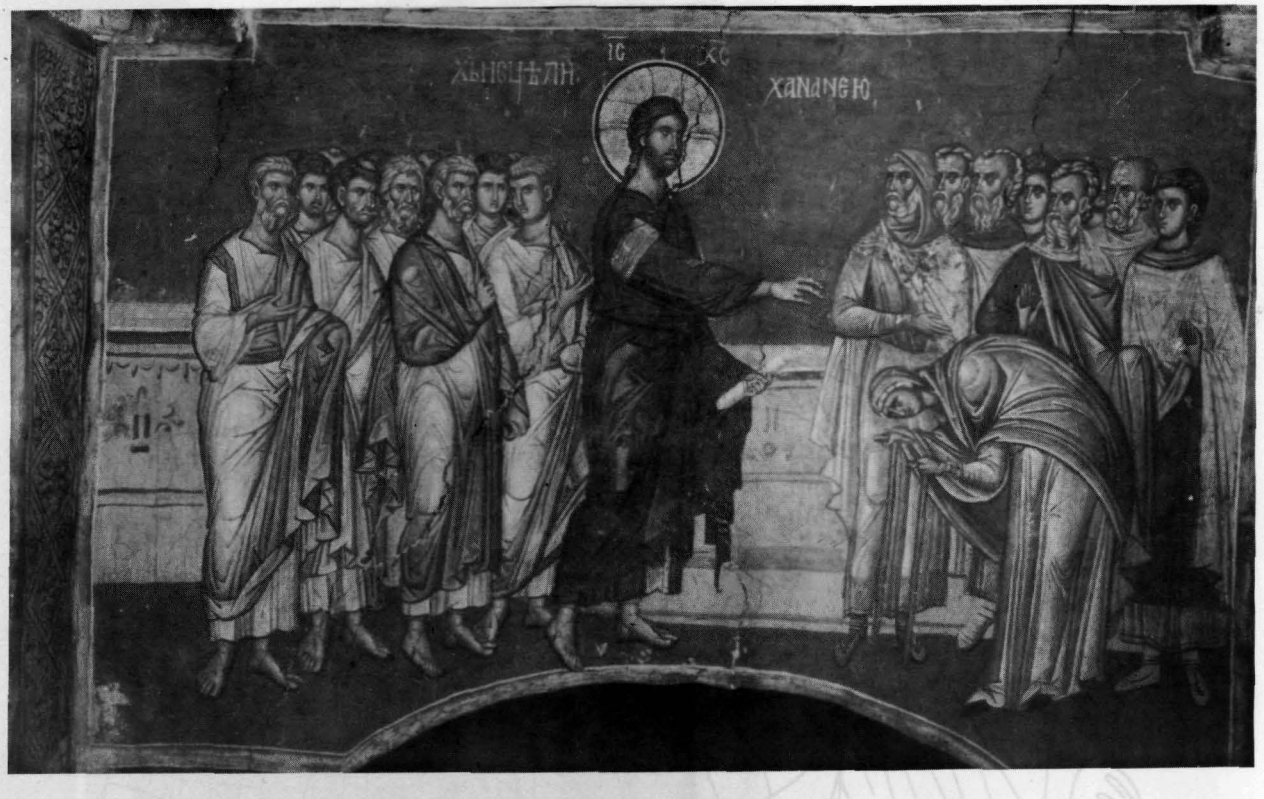
Сл. 2. Христ и богати младић (деталь)
Fig. 2. Christ Questioned by the Rich Young Prince (a detail)



Сл. 3. Христ и богати младић (деталь)
Fig. 3. Christ Questioned by the Rich Young Prince (a detail)



Сл. 4. Христ и богати младић (цртеж Д. Војводић, А. Нитић) — Fig. 4. Christ Questioned by the Rich Young Prince (drawing by D. Vojvodić, A. Nitić)



Сл. 5. Исцељење грбаве жене — Fig. 5. Christ Healing the Bent Woman



Сл. 6. Христов разговор с Петром (Мат. XVI, 13–19) — Fig. 6. Peter's Witness of Christ

представљен Христос на престолу, са свитком у левој руци. Десном руком благосиља двојицу ученика који седе с његове леве стране. То су Петар и један младић без браде и бркова. Десно од Христа су још двојица апостола. Један је човек зрелих година, с кратком смеђом косом и брадом, док се онај ближи Христу може идентификовати као Павле, што ствара тешкоће при препознавању тачне садржине слике. Извесно је једино да текстуални ослонац није у јеванђељским текстовима, будући да се Павле први пут помиње у Делима апостолским (Дј. VII, 58, одн. Дј. XIII, 9). Идентификацију сцене отежава и околност да она није пропраћена никаквим натписом,[96] а необично је и решење позадине. Иако је Христ приказан на престолу, што подразумева ентеријер као место радње, иза фигура је насликан стеновити пејзаж са понеким дрветом и са две куле.[97]

* * *

Дечански наос представља једну од најбогатијих, а можда и најбогатију средњовековну ризницу монументалних слика из циклуса Христових чуда и поука. Ретки су јеванђељски пасуси са описима догађаја из Христове делатности на Земљи који овде нису добили ликовно тумачење. Довољно је речит податак да се са опширног списка Дионисија из Фурне свега десетак сцена не може видети у Дечанима (на пример, *Дванаестогодишњи Христ у храму*, *Кушање Христово*, *Христов разговор са јеврејским кнезом Никодимом*, *Христос храни пет хиљада људи*, *Исцељење Хананејкине кћи*, *Христос код Марте и Марије*, *Удовичина лепта*).[98] Појаву овако великог броја композиција свакако је проузроковао огроман простор унутар цркве, али се не сме занемарити ни значај циклуса Чуда и поука у источнохришћанској уметности.

Представе најважнијих Христових чуда и поука јављају се још у ранохришћанској епохи. Оне су, изгледа, најпре красиле саркофаге, зидове катакомби и илустроване рукописе, да би у декоративни програм цркава ушле, судећи по познатим споменицима, почев од VI века (Св. Сергије у Гази, Сан Аполинаре Нуово у Равени).[99] Иконоклазам је донео прекид у развоју иконографије циклуса, али не задуго. Кападокијски живопис IX и X века показује да су илустрације Христових чуда и поука чиниле важан део црквеног декора и у временима после 843. године,[100] а прва сведочења о њиховом груписању у посебан циклус имамо у споменицима XII века (нпр., Псков, Монреале).[101] У том периоду ове сцене још увек су заузимале споредне просторе у цркви, да би негде крајем XIII века ушле и у програм наоса.[102]

У српским црквама циклус постаје редован део декоративног програма тек од почетка XIV века, мада се повремено јављао и раније. О томе сведоче фрагменти фресака из јужног брода Богородице Љевишке у Призрену, датовани у трећу деценију XIII столећа.[103] У Милутиновим задужбинама (Богородица Љевишка, Старо Нагоричино, Грачаница, Хиландар, Свети Никита) циклус Чуда и поука се одликује великим бројем сцена, које су најчешће смештене испод композиција Великих празника и Страдања.[104] То њихово донекле "пот-

96 Једино је исписана уобичајена легенда која прати Христову фигуру – ΙΣ ΧΣ. Cf. Петковић, *Дечани*, II, 33, T. CCLXVII (В. Р. Петковић назива ову сцену *Христос међу апостолима* и убраја је у циклус "Делатност Христова и живот његов").

97 Треба подсетити да се у "у суседству" ове представе, осим циклуса Чуда и поука, налазе представе догађаја из Књиге пророка Данила, затим илустрације првих стихова IX поглавља Прича Соломонових о премудрости, циклус св. Јована Претече и Лоза Јесејева.

98 Cd. Denys de Fourna, *Manuel*, 88–103, 114–126.

99 Millet, *Recherches*, 57–66. За литературу о развоју циклуса cf. нап. 1 supra.

100 Cf. Restle, *Kleinasien*, II, 71, 88–91, 102–105, 270.

101 Cf. V. Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics from the XI to the XVI Century*, London 1966, 99–104; М. Н. Соболева, *Стенопись Спасо–Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове*, Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова (Москва 1968), 11–13 (бр. 57–70); E. Kitzinger, *I mosaici di Monreale*, Palermo 1960, XII–XIV, T. 56–76; Underwood, *Some Problems*, 268–271.

102 Cf. Dufrenne, *L'enrichissement*, 41–42.

103 В. Ј. Ђурић, *Једна сликарска радионица у Србији XIII века. Богородица Љевишка – Никољача – Морача*, Старинар, Н. с. XII (1961), 63–75, сл. 1, 3, 4, 7, 16; Бабић, in: *Богородица Љевишка*, 54, T. XLIX–L.

104 Cf. Петковић, *Преглед*, 339; Миљковић–Пепек, *Deloto*, 55, 59; Babić, in: *Богородица Љевишка*, 53; Тодић, *Грачаница*, 118–121. У Хиландару је већи број сцена пресликан у XIX веку, али су по свему судећи распоред и иконографија старог живописа задржани. Cf. Djurić, *La peinture de Chilandar*, 31–41.

чињено" место у програму поновљено је и у Дечанима, а треба га објаснити одговарајућим значајем који је Христовим чудима и поукама придавала хришћанска догма. Карактеристично је у овом погледу гледиште Николе Кавасиле, византијског теолога XIV века. Тумачећи због чега су Страдања важнија од Чуда он наглашава: "Муке представљају залог нашег спасења и без њих човек не би могао бити избављен, док су Чуда само докази (ἀποδεικτικὰ); чуда су извршена да би се веровало у Господа да је заиста будући Спаситељ.".[105]

Колико год је лако објаснити велики број композиција циклуса и његово место у цркви толико је тешко пронаћи одговор на питање како је утврђен избор и распоред сцена унутар самог циклуса. За разлику од сцена Великих Празника или Страдања овде није дошло до хронолошки прецизног излагања садржине. Оно није ни могло бити примењено с обзиром да се редослед дешавања Христових чуда у текстовима четири јеванђелиста не подудара. Местимично су, међутим, поштовани неки од критеријума према којима су и у другим црквама груписане сцене, на пример – по месту дешавања радње (Јудеја или Галилеја) или по редоследу читања јеванђељских зачала током литургијске године.[106] Тако су у североисточном травеју груписане четири епизоде које су се десиле у Јудеји, а описао их је само јеванђелист Лука. То су: *Исцељење човека са воденом болешћу* (црт. II, 79), *Исцељење десеторице губавих* (црт. II, 80), *Христов разговор са Закхејем* (црт. II, 83) и *Исцељење грбаве жене* (црт. II, 84). С друге стране, на своду североисточног травеја насликане су једна до друге сцене *Исцељење раслабљеног у бањи Витезди, Исцељење слепорођеног* и *Христов разговор са Самарјанком* (црт. II, 76–78), за које је још Габриел Мије утврдио да су сликане заједно на основу поретка јеванђељских читања током четврте, пете и шесте недеље између Ускрса и Духова.[107]

Што се тиче осталих сцена, у њиховом распореду није лако пронаћи неку везу са богослужењем. По свему судећи на њега није утицао редослед зачала у старим српским јеванђелистарима.[108]

* * *

Иконографска решења сцена дечанског циклуса Христових чуда и поука углавном су ослоњена на старе обрасце, првенствено на оне који су били омиљени сликарима из првих деценија XIV века. Највише је једноставних композиција, компонованих често по истом калупу, тако да би било тешко разликовати једну од друге (а још теже прецизно их идентификовати) да није дугих натписа. Понавља се не само распоред фигура унутар сцена, него и њихови ставови. У првом плану слике скоро увек је Христ, обучен у хитон и химатион. У левој руци држи свитак, као знак учитељства, а десном руком благосиља. Обично га прати неколико ученика, а испред је личност на коју се односи његова поука или чудо. Понегде су присутни и посматрачи догађаја. Тамо где је неприкладна површина (уски ступци) ометала сликареву склоност нарацији, споредне личности изостају. Фигурама су најбогатије композиције насликане на широким зидним површинама.

Неке од сцена циклуса, као што су *Христос и Самарјанка, Прича о свадби царевог сина, Христов разговор са Натанаилом* и *Христос оправдава прељубницу*, имају уз главну и допунску епизоду, а *Прича о богаташу и сиромашном Лазару* и *Парабола о милостивом Самарјанину* развијене су у краће "подциклусе", свакако под утицајем илустрованих рукописа. Утицај илустрованих књига, пре свега четворојеванђеља и јеванђелистара, приметан је и другде, нарочито при сликању композиција које су ретко улазиле у састав монументалних циклуса Чуда и поука.

105 Nicolas Cabasilas, *Explication de la Divine liturgie* (trad. S. Sallavile), ed. R. Bornert, J. Gouillard, P. Périchon, Paris 1967², 86-87.

106 О тим критеријумима cf. Underwood, *Some Problems*, 247–271.

107 Millet, *Recherches*, 37–38; Underwood, o. c., 257–262.

108 Уп., на пример, поредак читања зачала у Мирослављевом и Вукановом јеванђељу, најпознатијим међу десетином сачуваних јужнословенских пуних јеванђелистара (Н. Родић, Г. Јовановић, *Мирослављево јеванђеље. Критичко издање*, Београд 1986; Ј. Врана, *Вуканово јеванђеље*, Београд 1967).

THE CYCLE OF CHRIST'S PUBLIC MINISTRY

MIODRAG MARKOVIĆ

Christ's public life before the Passion is exhaustively illustrated in Dečani. The cycle consists of 50 different episodes from the Gospels that refer to Christ's miracles, teachings and parables. They are distributed in the apse and bema, in the main body of the *naos* and in the southern parecclesion of the church. There are 36 compositions painted in the naos and southern parecclesion, disposed on the piers holding the dome, on the walls and vaults of the northeastern bay of the *naos* ("northern choir") and on the vaults and walls of the parecclesion of St Nicholas. The iconographic versions of individual subjects primarily keep to old models and in many ways are drawn from examples of art in the first decades of the 14th century. Individual scenes such as Christ and the Samaritan Woman, the Parable of the King Who made a Marriage Feast for His Son (Mt. XXII, 2–14), Christ's Conversation with Nathanael, and Christ Delivers the Woman Taken in Adultery each have an additional episode that explains the story in more detail, while the Parable of the Rich Man and Poor Lazarus and the Parable of the Good Samaritan, based on the model of illustrated manuscripts from the 9th – 12th centuries, are developed in a separate cycle.

The Dečani church contains the richest treasury of scenes from the cycle of Christ's public life in the medieval art of the Byzantine cultural sphere. This large number of compositions is best explained by the enormous space at the painters' disposal. Although from early times the liturgy had an influence on the choice and disposition of the scenes in this cycle, it is very difficult to reliably and precisely establish this influence in Dečani.

The identification of some scenes has changed in relation to the monograph of V. R. Petković: the scene that was previously interpreted as Healing of the Canaanite Woman's Daughter depicts the Healing of the Bent Woman, while Peter's Witness of Christ (Mt. XVI, 13–19) was incorrectly identified as Healing of the Centurion's Servant. The scene from the western side of the outermost northeastern *naos* pier which is screened by the iconostasis and was previously unknown in the literature, was identified as Christ Questioned by the Young Rich Prince (Mt. XIX, 16–22; Lk. XVIII, 18).

Short descriptions are also included of the compositions Christ Healing the Paralytic at the Pool of Bethesda and Christ Healing the Blind Born, erroneously omitted in the monograph of V. R. Petković.

БОГОРОДИЧИН АКАТИСТ

ГОРДАНА БАБИЋ

Чувена химна византијске црквене поезије посвећена Богородици спевана је у VI веку, читана је у суботу пете недеље великог поста, а у сликарству је присутна од XIV века.

Циклус Богородичиног Акатиста, насликан над јужном певницом и у јужном броду католикона у Дечанима, данас је најстарији циклус ове садржине познат у српском средњовековном сликарству.[1] Садржи двадесет и две сцене, а толико их је било и предвиђено на расположивим површинама. Изостављене су две сцене (Сусрет Марије и Јелисавете и Прекори Јосифа упућени Марији), чије би место у циклусу било после четири слике посвећене теми оваплоћења на почетку низа, а пре композиције Христовог рођења. Како су све исликане површине зидова и сводова над јужним травејем, који чини јужну певницу, као и оне у јужном броду, прилично или потпуно очуване, не постоји могућност за претпоставку да су ове две сцене, којих у циклусу нема, првобитно ипак биле остварене.

Распоред сцена из циклуса Богородичиног Акатиста није лако прегледан. За многе слике нису нађени равни зидови па се циклус прелама силазећи са сводова над јужном певницом на њене зидове, а затим прелази у јужни брод, на ступце и апсиду (капеле Св. Николе). Општа замисао дечанског програма слика захтевала је присуство скоро свих

1 Петковић, in: В. Р. Петковић–Ђ. Бошковић, *Манастир Дечани*, т. II, Београд 1941, 44–46. О овом циклусу је често писано, како у домаћој, тако и у страној литератури. Од почетка нашег века дечански циклус је добро познат стручњацима, cf. J. Strzygowski, *Die Minaturen des serbischen Psalters der Königlichen Hof–und Staatsbibliothek in München*, Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien, Phil–Hist. Klasse, Band 52/2 (Wien 1906), 1–120. У новијим студијама о циклусу Богородичиног Акатиста наведена је потпуна библиографија, а такве су студије: J. Lafontaine–Dosogne, *L'illustration de la première partie de l'Hymne Akathiste et sa relation avec les mosaïques de l'Enfance de la Kariye Djami*, Byzantion LIV, 2 (Bruxelles 1984), 655, 656, 673, et passim (даље: L'illustration); A. Pätzold, *Der Akathistos – Hymnos. Die Bilderzyklen in der byzantinischen Wandmalerei des 14. Jahrhunderts*, Stuttgart 1989, 13–16, 18, 20, 23, 24, et passim. J. Lafontain–Dosogne је посветила и једну посебну студију дечанском циклусу Богородичиног Акатиста као делу целине посвећене Богородичиним темама у Дечанима, cf. *Les cycles de la Vierge dans l'église de Dečani: Enfance, Dormition et Akathiste*, in: Дечани и виз. уметност, 307–317, посебно стр. 314–316. О још недовољно познатом циклусу Богородичиног Акатиста из Еласона писала је E. Constantinides, *The question of the date and origin of the earliest Akathistos cycles in monumental painting in the light of the Akathistos of the Olympiotissa at Elasson*, XVI[e] Congrès international d'études byzantines, Résumés des communications, Wien 1981, 10.3 (без пагинације). У књизи: S. Dufrenne, S. Radojčić, R. Stichel, I. Ševčenko, *Der serbische Psalter*, Weisbaden 1978, 261–265, Богородичин Акатист је пропраћен сасвим кратким, само основним, запажањима у делу који се односи на садржај и иконографску анализу слика. Добре описе дечанског циклуса и низ поређења објавио је, међутим, још док многи византијски циклуси нису били познати, J.Myslivec, *Ikonografie Akathistu Panny Marie*, Seminarium Kondakovianum V (Prague 1932), 97–130; сем дечанског, аутор је знао циклусе у Марковом манастиру, Матеичу и у Минхенском псалтиру, као и многе касније. У новије време, дечански циклус је коришћен као упоредни при тумачењу византијских, грчких циклуса, cf. T. Velmans, *Une illustration inédite de l'Acathiste et l'iconographie des hymnes liturgiques à Byzance*, CA 22 (1972), 131–165; V. D. Lihačeva, *The Illumination of the Greek Manuscript of the Akathistos Hymn (Moscow, State Historical Museum, Synodal gr. 429)*, DOP 26 (1972), 253–262. Веома занимљиву студију о обредима пред иконама, и посебно о обредима петком увече у Цариграду, па и о могућим утицајима разних обреда на илустрације у Богородичином Акатисту, објавила је N. Patterson Ševčenko, *Icons in the Liturgy*, DOP 45 (1991) 45–57, посматрајући и фреске из Дечана, Матеича и Марковог манастира, стр. 48–50, сл. 9–12 и 14.

познатих циклуса, па је разумљиво што су неки, као и овај, морали бити стешњени или разбијени у више простора (црт. II, 89–102; црт. VI, 45–52).

Циклус Богородичиног Акатиста почиње у источном пољу крстастог свода над јужном певницом сценом Благовести (I икос), с фигурама арханђела Гаврила и Богородице пред насликаном архитектуром (црт. II, 89). Арханђео, у уобичајеном царском орнату, обраћа се Марији држећи у десној руци скиптар украшен лепезицом од пет бисера при врху. Иза арханђела се види правоугаона фасада капије с лучним отвором, затвореним завесом обешеном о пречку; иза Богородице у десном делу слике види се само кров зграде која је, као што је било уобичајено, означавала њен дом. Обе конструкције су приказане у перспективи, а постављене су под углом у односу на доњу ивицу слике, тако да је капија окренута према арханђелу и средишту слике, а зграда према Богородици и средишту слике (сл. 1). Из сегмента неба силази зрак с голубом усмереним према Марији.[2] Слика је веома оштећена у десној половини.

Циклус се наставља идућом епизодом *Благовести* на северном троуглу свода: "Видевши света себе в чистоте..." (II кондак). Ту се продужава дијалог арханђела и Богородице у унутрашњости дворишта, испред трема означеног архитравом на ступцима и стубовима иза фигура. Предња и бочна страна ступца постављеног на степенасто узвишење, у средишњу осу слике, наглашавају дубину и масивност конструкције која носи кулицу смештену поред архитрава. Она је засвођена полуобличастим сводом и надвишена малим, јајастим држачем о који је обешен велум размакнут до обеју бочних страна архитрава, па до бочних стубића у предњем плану, о које су везани крајеви. Таква архитектура створила је потпуно симетричну схему у којој се арханђео журним кораком приближава Богородици (црт. II, 90)[3] Ова друга строфа Акатиста хвали Марију као стуб девичанства, па насликани стубац у средњој оси слике може да буде схваћен као алузија на поетско поређење у песми.[4]

Трећа сцена циклуса приказује још једну епизоду *Благовести*, односно разговор арханђела и Богородице, а смештена је у западни троугао истог крстастог свода (црт. II, 91; сл. 2). Обе фигуре стоје, али је насликана архитектура још сложенија него на претходним сликама овога циклуса: на ниски, широки зид ослоњени су ступци који носе лук (над средиштем) и стубићи који носе архитраве (над бочним деловима). Иза те отворене конструкције запажа се снажан, високи стубац, који дели средишњи отвор и придржава један нижи архитрав приказан под углом са равни слике, тако да се пробија до предњег плана где је ослоњен на ниски стубић, да преграђује простор између арханђела и Марије, и опет истиче алузију на Богородицу као стуб девичанства.[5] У позадини се види зграда с куполом. Јасно наглашеним плановима, и ова конструкција ствара утисак дубине просотра. Арханђео носи плашт опточен бисером.

Четврта сцена је у јужном троуглу истог крстастог свода и приказује тренутак силаска светог Духа на Богородицу, на *Зачеће:* "Сила вишњег осени тада..." Богородица седи на широком трону с јастуком и подножником, а четири девојке стоје иза њега и придржавају раширену тканину као застор који обележава тајанство јављања Бога (Теофанију).[6] Из

2 Петковић, *Дечани,* II, 44, T. CCXXXIX, 2; Lafontaine–Dosogne, *Les cycles,* 315; уопште о теми: eadem, *L'illustration,* 671 et sq.; Pätzold, *Der Akathistos,* 16–18, 59–60, 79, et passim, sl. 30a, 30b. О голубу као симболу, cf. E. Kitzinger, *The Descent of the Dove. Observations on the Mosaic of the Annunciation in the Cappella Palatina in Palermo,* in: Byzanz und der Westen, herausg. von I. Hutter, Wien 1984, 99–115; idem, *The Mosaics of St. Mary's of the Admiral in Palermo,* Washington, 1990, 172. Петковић је препознао ову сцену као Благовести на бунару, али данас се десни део сцене не види, cf. T. CCXXXIX, 2; Благовести на бунару су насликане, али у олтару, cf. T. CCL, 2, i CCL, где представљају део циклуса о Богородици и оваплоћењу, cf. стр. 86 supra.

3 Петковић, *Дечани,* II, 44, T. CCXXXIX, 2; CCXLV.

4 H. Papastavrou, *Le symbolisme de la colonne dans la scène de l'Annonciation,* Δελτίον ΧΑΕ, περ. Δ', 15 (1991), 158-159.

5 Петковић, *Дечани,* II, 44, T. CCXXXIX, 2; Papastavrou, op. cit., 158.

6 Мотив *раширеног застора* присутан је већ у католикону Хиландара, али у сцени Ваведења Богородице. Ту га девојке придржавају иза леђа мале Марије, cf. В. Ј. Ђурић, *La peinture de Chilandar à l'époque du roi Milutin,* Хиландарски зборник 4 (Београд 1978), fig. 1 (без објашњења о значењу мотива); о застору као о мотиву којим се истиче мистерија оваплоћења, нарочито у Акатисту, cf. Lafontaine–Dosogne, *L'illustration,* 676–677; G. Babić,

сегмента неба, састављеног од два преклопљена и плаветнилом означена полукруга са зрацима (из доњег избијају три зрака, а из горњег четири, што указује на симболику броја седам), силази свети Дух у виду голуба, уоквирен светлосним ромбом с четири зрака.[7] Средњи зрак неба пролази кроз теме ромба и обележава вертикалу композиције у којој је фигура Богородице. Савршена симетрија ове слике наглашена је богато приказаном архитектуром у двоспратним конструкцијама на стубићима, са степеништем у левом, а с ниским полукружним обимним зидом у десном здању. Оба су лево и десно од Богородичиног престола. Иза њега четири витке девојке придржавају полукружну шипку с обешеном лаком тканином, кроз чије се наборе прозиру обриси девојачких тела. Оне, у дугим хаљинама без рукава, с дугим увојцима везаним за потиљком, подсећају на хеленистичке лепотице. Немају нимбове (црт. II, 92; сл. 3). Раширена тканина је, очигледно, пратећи знак тајанственог догађања, знак Теофаније.

Ове четири сцене чине прву целину у циклусу, а посвећене су тумачењу оваплоћења и зачећа, па славе мистерију сједињавања духа и материје.

Како пета и шеста строфа Богородичиног Акатиста нису приказане у Дечанима (Сусрет Марије и Јелисавете и Прекори Јосифа Марији), идућа сцена, пета у дечанском циклусу, приказује *Христово рођење,* а односи се на седму строфу химне. Слика је смештена на површини лунете источног зида јужне певнице, под првом сликом овог циклуса (црт. II, 93; сл. 4). Христово рођење је приказано на уобичајени начин, али ипак уз неке необичне појединости, на пр. у сцени купања мали Христ стоји у посуди пруживши руке дадиљи која их држи и помаже му да остане усправан док млаз пада крај тела; обе дадиље су у профилу, она слева стоји и сипа воду из тестије с две ручке, а она старија здесна, седи на правоугаоном седишту приказаном у перспективи. На глави јој је бели повез преко дуге коврџаве косе. Млађа дадиља је гологлава, али је њена коса, скупљена у дугим витицама, одигнута с чела белом траком. Цела ова сцена одвојена је хумком од средишње теме с пећином у којој седи Богородица замишљено гледајући у даљину, а не у сина обавијеног повојем и положеног у јасле. Над њим су пружене главе вола и магарца. У левом доњем углу слике седи на стени замишљени Јосиф, поднимљен, обележен нимбом као и Мајка и Дете. Стеновите литице затварају предњи план, а иза њих се виде анђели, и то тројица како прилазе звезди с леве стране, а један се помаља у десној половини сцене, иза брда, и обраћа се пастирима обавештавајући их о догађају. Као што је уобичајено, старији пастир је у кожуху који му допире до колена, а праменови вуне су пажљиво исликани; ослања се на раме младом другу, који се опет ослања обема рукама на свој штап. Обојица су фронтално приказани, али главе окрећу према анђелу. Стоје иза хумке па у односу на конструкцију пејсажа обележавају средњи

Les fresques de Sušica en Macédoine et l'iconographie originale de leurs images de la vie de la Vierge, CA XII (1962), 330. A. Pätzold је покушала да докаже литургијско порекло тканине која штити онога који се покрива или заклања, cf. *Der Akathistos,* 18, 83–86. Међутим, још одавно је А. Грабар указао на античко порекло сличних завеса коришћених у царској иконографији, кад се откривало присуство владара, cf. *L'empereur dans l'art byzantin,* Paris 1936, pl. XXXVI, 1. О ранохришћанском пореклу овог мотива у сценама Благовести, cf. H. Papastavrou, *Contribution à l'étude des rapports artistiques entre Byzance et Venise à la fin du moyen âge. Le thème de l'Annonciation,* Cahiers balkaniques 15 (Paris 1990), 154–155. Уопште о овој строфи и њеним одразима у сликарству, такође cf. Ц. Грозданов, *Илустрација химне Богородичиног Акатиста у цркви Богородице Перивлепте у Охриду,* in: Зборник Светозара Радојчића, Београд 1969, 41. В. Петковић је, према Вајсбаху (W. Weisbach, *Les images des évangélistes dans l'évangéliaire d'Othon III et leurs rapports avec l'antiquité,* Gazette des beaux arts, Paris, mars 1939, 138), застор иза Богородице назвао "огртач неба", cf. *Дечани,* II, 44, T. CCXXXIX, 2. Поводом прве четири строфе Акатиста Ж. Лафонтен-Дозоњ је приметила да у Дечанима није била насликана сцена сусрета Марије и арханђела крај бунара, често приказивана у апокрифним, наративним циклусима о Богородици, cf. *L'illustration,* 673, док је мистерија зачећа исказана застором и у каснијим српским циклусима, нпр. у Минхенском српском псалтиру, cf. *Les cycles,* 315; Strzygowski, op. cit., (n. 1) 76, fol. 212r, Taf. LII, 127; S.Dufrenne–R.Stichel, op. cit., (n. 1) 262; такође у Марковом манастиру, 1375/76, cf. Babić, CA XII (1962), fig. 19; па у Богородици Перивлепти, око 1364, cf. Грозданов, op. cit., (n. 6), 41; као и у Матејчи, око 1355–1360, cf. Pätzold, *Der Akathistos,* сл. 55 b. Још једна сцена Зачећа ("Сила вишњаго...") краси протезис, али није део Акатиста, како је предложио Петковић, *Дечани,* II, 46, T. CCL; та сцена тумачи оваплоћење у олтарском програму слика, cf. стр. 86-87 supra.

7 В. Мако, *Геометријски облици нимбова и мандорли у средњовековној уметности Византије, Србије, Русије и Бугарске,* Зограф 21 (Београд 1990), 41–59.

план, иза сцене купања, а испред стене која скрива доње делове фигуре анђела. Сегмент неба или звезде се више не виде јасно, али је дуги зрак веома добро очуван и пробија се с врха композиције до главе малог Христа у јаслама. Ретко и ниско растиње оживљава широке површине облих брда у првом плану испод пећине. Као што је уобичајено, брда су светлих тонова, па се истичу Богородица и млада дадиља у тамној одећи. Све подсећа на исту сцену из циклуса Великих празника, једино што у дечанској илустрацији IV икоса нема мудраца, а Христ стоји при купању као свети Никола. Мудрацима су у Акатисту Богородичином посвећене идуће сцене, као што је већ приметила Ж. Лафонтен-Дозон.[8]

Шеста сцена (осма строфа химне) заузима источну половину лунете јужног зида јужне певнице и ту је смештена слика која описује *Долазак три мудраца* на коњима; предводи их анђео коњаник, указујући им на звезду и пут кроз стеновит пејсаж. Већ на Рођењу Христовом насликаном у Празничном циклусу у цркви Богородице Перивлепте у Охриду (1295) анђео и мудраци јашу кроз пејсаж хрлећи к Месији, па је тај старински начин приказивања, чест у XI веку, очигледно, поново примењиван и у ранопалеологовском сликарству,[9] а одржао се и у Дечанима. Ова сцена је од идуће одвојена само линијама брда и стена, па у композиционом смислу две представе чини целину (црт. II, 94).

Седма сцена дечанског циклуса (девета строфа) описује Поклоњење мудраца Богородици с Христом на трону (црт. II, 95). Ту су влеви у ходу, приклањају се и пружају дарове Месији, који их благосиља.[10] Богородица и трон су скоро сасвим фронтално приказани, док је Христ у благом покрету према мудрацима. Иза трона је и арханђео с пруженом руком к мудрацима. Нижим зидом и вишом фасадом зграде с лучним отвором као улазом затворен је простор иза трона.

Осма сцена дечанског циклуса силази у нижу зону и отвара трећи круг тока, у правцу казаљке на сату. Налази се на источном зиду јужне певнице (испод пете сцене), а приказује *Повратак мудраца у Вавилон* (црт. II, 96; сл. 5). Ова сцена илуструје десету строфу химне Богородичиног Акатиста и не личи на одговарајуће слике у другим циклусима који су нам у овом тренутку познати. У Дечанима је ова епизода посебно занимљива зато што сасвим убедљиво приказује повратак три коњаника у средњовековни град-тврђаву чија је главна капија одвојена мостом од околине. Мудраци на коњима јашу преко моста, док их пред капијом града дочекују становници Вавилона обучени као Турци, с чалмама, у доламама прекрштеним на грудима, а с рукавима који висе, падајући им иза рамена.[11] Потпуни недостатак историјске критичности није само одлика дечанских мајстора. Било је, напротив, уобичајено да се светитељи пореклом са истока у српском сликарству XIV века приказују као Турци, о чему најбоље сведочи фигура св. Јакова Персијског, насликана у Богородичиној цркви у Пећи, а датована у ране тридесете године XIV века.[12] Библијски Вавилон у замисли средњовековних сликара добио је одлике утврђеног источњачког града у којем су живели Турци. Ученим сликарима XIV века морао је бити познат податак из апокрифа о мудрацима као Персијанцима, а био им је близак и манир учених византијских писаца, који су у XIV веку Турке називали Персијанцима, пренебрегавајући историјску стварност и опонашајући

8 Петковић, *Дечани*, II, 45, T. CCXLIV; J. Lafontaine–Dosogne, *Les cycles*, 315; о овој теми, cf. Pätzold, *Der Akathistos*, 31–32.

9 О анђелу на коњу у сцени Христовог рођења у Охриду, cf. Д. Ќорнаков, *По конзерваторските работи во црквата Св. Богородице Перивлептос (Св. Климент) во Охрид*, Културно наследство II (Скопје 1961), 87; Бабић, *Краљева црква*, 142; о анђелу коњанику уопште, cf. Lafontaine–Dosogne, *Les cycles*, 315 (са старијом библиографијом); M. Garidis, *L'ange à cheval dans l'art byzantin. Les origines. Essai d'interprétation*, Byzantion 42 (1972), 23–59; Pätzold, *Der Akathistos*, 88–90, 20–23. О овој сцени у Дечанима, cf. Петковић, *Дечани*, II, 45, T. CCXLV; Pätzold, *Der Akathistos*, 22–23, сл. 35.

10 Петковић, *Дечани*, II, 45, T. CCXLV. О добу старости мудраца као алузији на узраст човека, cf. Бабић, *Краљева црква*, 142; Pätzold, *Der Akathistos*, 23–24, сл. 35.

11 Петковић, *Дечани*, II, 45, T. CCXLIV i CCLXXXI; Pätzold, *Der Akathistos*, 24–26, 90–91, сл. 36; Lafontaine–Dosogne, *Les cycles*, 315; eadem, *L'illustration*, 684–687.

12 В. Ј. Ђурић, in: *Пећка Патријаршија*, Београд 1990, 160–161, сл. 98; подробније о одећи св. Јакова Персијског и о придавању турског изгледа светитељу са тла некадашње Персије, cf. рад Г. Бабић прочитан на симпозијуму САНУ "Италија и југословенске земље крајем средњег века (XIV–XV в.)", одржаном у Београду 1984.

античке, цењене писце.[13] О Вавилону и о истоку мајстори XIV века су размишљали као о свету о којем су им највише података заиста могли пружити управо Турци, чији су продори на Балкан постајали све чешћи. Одсуство историјске тачности при опису Вавилона и његових становника и жива заинтересованост за опис савременог истока оживели су сцену повратка мудраца у свој град многим занимљивим појединостима. Лучно извијен мост, ослоњен на стубове с капителима и лукове, степенице којим се пење на мост, плоче пред вратима града опточеног дубоким каналом – све подсећа на неку средњевековну тврђаву. По свим тим појединостима дечанска слика је изузетна.

У истој зони, на јужном зиду јужне певнице наставља се дечански циклус Богородичиног Акатиста деветом сценом, која тумачи једанаесту строфу химне. Ту је на уобичајени начин приказано Бекство у Египат (црт. II, 97): Јосифов син Јаков, дечак у краткој хаљиници с корпицом у руци, окреће се уназад водећи магарицу која носи Марију. И она се окреће, такође уназад, пружајући руке Сину, кога Јосиф носи на раменима, док он пружа руке мајци. Персонификација, као царица, приказује Египат, схваћен као град; она стоји пред отвореном капијом, испред групе људи, док се у унутрашњости града виде једна једнобродна зграда с двосливним кровом и једна централна с куполом и апсидом. Присутне су и извесне појединости које обележавају ову химничну верзију слике (иначе честе и у циклусу Христовог детињства), као на пр. показивање идола како се стрмоглављују с бедема града. Сцена је у позадини затворена стенама с косим, плочастим врховима.[14]

Десета сцена дечанског циклуса, која приказује дванаесту строфу химне сликом *Сретења,* као што је уобичајено, захвата десну половину исте зоне на јужном зиду (црт. II, 98). Следећи начин компоновања образованих класициста с почетка века, дечански сликар је три фигуре, Богородицу с Христом, па пророчицу Ану са савијеним свитком у руци и Јосифа с две грлице (или два голубића, Лука II, 24), сместио испред дубоке екседре с полукружним архитравом на стубовима с капителима. Они сви прилазе старцу, Симеону Богопримцу, који стоји на највишој степеници пред часном трпезом иза које се види ниска олтарска преграда и црква у позадини. Њен наос је покривен двосливним кровом, а уместо бочних бродова су отворени тремови на стубовима, рекло би се по јасно видљивом десном трему. Све конструкције су постављене по дијагонали у односу на доњу ивицу слике, па јасно описују дубину простора и указују на средиште призора.[15] Такве конструкције су биле честе у српском сликарству од времена око 1300. Истицање св. Симеона и његове улоге сведока који препознаје Бога оваплоћеног у малом Христу постизало се од тих година управо сликањем самог Симеона на једној страни, наспрам свих осталих фигура. У Дечанима Симеон стоји на степенику па је и у том погледу његов положај наглашен у односу на друге који стоје на нижем тлу. Непарни распоред у левој и десној половини Сретења омиљен је крајем XIII и почетком XIV века (Протатон, Верија, Краљева црква, Старо Нагоричино, Хиландар, Грачаница, мозаична икона из Фиренце, итд.), па је очигледно да се дечански мајстор угледао на славне претходнике из тог времена.[16]

Први, тзв. историјски, део циклуса завршен је сценом Сретења, понављајући за сваку сцену уобичајене иконографске формуле установљене првобитно за слике Великих

13 Н. Радошевић, *Иноплеменици у "царским говорима" епохе Палеолога,* ЗРВИ, 22 (1983), 119-147 (са подробно наведеним изворима и библиографијом); G. Moravcsik, *Byzantinoturcica, II: Sprachreste der Türkvölker in den byzantinischen Quellen,* Berlin 1958, 252–255. О мудрацима као посланицима персијског цара, односно Персијанцима, cf. Myslivec, op. cit. (n. 1), 104, где је већ указано на могуће објашњење источњачке ношње мудраца и њиховог персијског порекла на основу апокрифа о Христовом рођењу од Афродитијана, cf. И. Я. Порфирьев, *Апокрифические сказания о новозаветных лицах и событиях по рукописям Соловецкой библиотеки,* Санктпетербург 1890, 149–151.

14 Петковић, *Дечани,* II, 45, T. LXXXVII. О идолима који падају с бедема, cf. Lafontaine–Dosogne, *L'illustration,* 687, где се мотив објашњава наводом из књиге Исаијине, XIX, 1; eadem, *Les cycles,* 315; Pätzold, *Der Akathistos,* 26–28.

15 Петковић, *Дечани,* II, 45, T. CCLVI. J. Lafontaine–Dosogne је с правом истакла да је слика преузета као уобичајено решење из циклуса Великих празника, с Јосифом који доноси две грлице или два голубића (Лука II, 24), а тај мотив је сувишан у овој сцени у Богородичином Акатисту.

16 О Сретењу на фрескама и иконама око 1300. cf. Бабић, *Краљева црква,* 143–146 (са старијом библиографијом); о Богородици или Симеону који носе Христа, cf. Lafontaine–Dosogne, *Les cycles,* 315.

празника. Натписи са ових сцена тачно понављају поетски превод с грчког текста Богородичиног Акатиста на стари српски језик.[17] У односу на текст Богородичиног Акатиста из старог српског рукописа сачуваног у Хиландару (Chil. 453), из година око 1320–1330, наслови са дечанских фресака показују веома мале разлике, некад правописне, а некад настале скраћењем стиха, односно изостављањем неких придева (као што је *богоносиви* у осмој сцени).[18] Иако је реч која помиње анђела у насловима исписана и на српском - на пр. **ангел(ь) п⟨рѣдста⟩тель** у првој сцени, у неким случајевима где је обележена само фигура реч анђео је исписана и на грчком: на пример, ἄγγελος К(υρίο)υ у шестој и седмој сцени.[19] Наравно, за размишљања о писмености и матерњем језику мајстора и писара немају значаја скраћенице $\overline{\text{МР}}$ $\overline{\text{ѲѴ}}$ и $\overline{\text{ІС}}$ $\overline{\text{ХС}}$, уобичајене у српском живопису.

Други део циклуса Богородичиног Акатиста садржи свих дванаест сцена, које илуструју дванаест строфа и славе Христа или Христа и Богородицу кроз алузије на теолошка тумачења оваплоћења и две Христове природе, као основ људског спасења.

Једанаеста сцена (тринаеста строфа) приказује Христа–дечака, младог и голобрадог, на трону без наслона, али с јастуком и супеданеумом; он благосиља и држи савијен свитак у левици. Прилазе му с обе стране групе младих људи молећи му се, руку и главе повијених у молитвеном ставу. Обучени су у дуге хаљине с богато извезеним оковратницима, а огрнути су плаштом, па је очигледно да су и то лаици, сведоци Христове двоструке природе.[20] Ова композиција наглашене симетрије потпуно се уклапа у одсечак јужног зида изнад стуба и пиластара на којима почива јужни део свода над јужном певницом (црт. II, 99). У овој најнижој (трећој) зони јужног зида певнице циклус није завршен; наставља се, али у даљем току без реда који би се очекивао. Ипак, сликар је пазио да висина зоне у коју је сместио идућу слику одговара претходној, иако је у другом простору.

Дванаеста сцена (четрнаеста строфа) добила је место на источном лицу југозападног ступца, у трећој зони (црт. II, 100, сл. 6). Млади, безбради Христ седи на трону без наслона и без јастука, држи савијен свитак обема рукама, а боса стопала ослања на јастуком прекривени супеданеум. С леве стране стоје пустињаци великосхимници с аналавима, капуљачама, огртачима и гологлави монаси у ризама с огртачима, а са десне су јеромонаси у ризама, огрнути мандијама с украсним порубима од по две паралелне беле траке и с белим куполастим капуљачама. По једна правоугаона фасада с отвором на четвороугаоним зградама с тремовима управљена је према Христу у средишту слике. Ови монаси "**странно(ε) рожд(ь)ство видѣвше...**" приказани су као сведоци оваплоћења, а удаљивши се од овоземаљског света преносе они к небу ум свој.[21]

Тринаеста сцена (петнаеста строфа) илустрована је на западном лицу источног пиластра који дели јужну певницу од јужног брода, односно од капеле Св. Николе (црт. II, 101).

17 Сачувани су преводи на стари српски језик у рукописима који се чувају у манастиру Хиландару на Светој Гори, cf. Д. Богдановић, *Каталог ћирилских рукописа манастира Хиландара,* Београд 1978, 174: псалтир на пергаменту (рук. бр. 453) датован је у године 1320–1330, а садржи Богородичин Акатист исписан на fol. 86–102. У каснијем Зборнику на хартији (рук. бр. 500) сачуван је такође Богородичин Акатист на fol. 1–25, cf. ibidem, 189–190; тај рукопис је из 1674. године. Захваљујући љубазности колега из Археографског одељења Народне библиотеке у Београду било ми је омогућено да користим микрофилмове хиландарских рукописа, па им и овом приликом срдачно захваљујем.

18 Cf. легенде бр. 89-102 на стр. 26 supra

19 Cf. легенде бр. 94-95 на стр. 26 supra.

20 Петковић, *Дечани,* II, 45, T. CXCIII (само средњи део слике); Pätzold, *Der Akathistos,* 31, где су наведене сличне композиције у Панагији тон халкеон, Матеичу, Охриду и Марковом манастиру. Ц. Грозданов подробније објашњава ову сцену и све нијансе сликарских решења у споменицима XIV века, cf. op. cit. (n. 6), 42–43. Према речима химне, Створитељ је "јавивши се показао *нама* нову твар...", па су сликари ову реч *нама* тумачили на разне начине, cf. G. Babić, *L'iconographie constantinopolitaine de l'Acathiste de la Vierge à Cozia (Valachie),* ЗРВИ XIV–XV (1973), 176.

21 Петковић, *Дечани,* II, 45, T. CCLXXV; Pätzold, *Der Akathistos,* 31–32, где су наведени примери и одговарајућа литература; Грозданов, op. cit. (n. 6), 43. О мандији у XIV в., cf. К. Валтер, *Значење портрета Данила II као ктитора у Богородичиној цркви у Пећи,* in: Архиепископ Данило II и његово доба, Научни скупови САНУ, књ. LVIII, Одељење историјских наука, књ. 17, Београд 1991, 355–360. Добро је очувана мандија са јасно видљивим пругама у четрнаестој строфи Богородичиног Акатиста (Странно рождество...) у Св. Николи Орфаносу, cf. Pätzold, *Der Akathistos,* сл. 7.

Композиција се налази у другој зони јер је сликар водио рачуна о висинама и у одређеном ритму је спуштао сцене. Горе је Христос приказан као Бог, на крилима херувима који га носе, с ногама на јастуку, обухваћен мандорлом, док је доле на трону као човек, окружен људима: "Неописана реч сва беше међу бићима доле, и нимало се не удаљи од оних горе."[22] И горе и доле је приказан као Пантократор, сведржитељ неба и земље, на небеском и на земаљском трону. Под земаљским престолом је супеданеум на којем му почивају стопала. Иза првих крупних фигура с обе стране виде се групе. Сви су обучени у хитоне и химатионе па се могу препознати као апостоли.

Четрнаеста сцена (шеснаеста строфа) нашла је место на источној страни југозападног ступца који дели јужну певницу од јужног брода (капеле Св. Николе). Ту је сцена Богородичиног акатиста у другој зони (црт. II, 102). Богородици с Христом, на трону с полукружним наслоном, диве се арханђели и анђели окупљени око трона (сл. 7). Христ благосиља и држи свитак, а Богородица ослања левицу на синовљево раме, док десну шаку пружа до свог колена. Седи на јастуку, а стопала у црвеним ципелама ослања на јстуком покривени супеданеум. Видљиве фигуре арханђела, с манијаком и лоросом онај леви, а с прекрштеним лоросом на грудима па пребаченим преко леве руке у којој му је сфера онај десни, предводе групу осталих: "Сва природа анђела би запрепашћена великим делом Твога очовечења..."[23]

Петнаеста сцена (седамнаеста строфа) налази се на јужном лицу југозападног ступца у јужном броду (у капели Св. Николе), и то у трећој зони (црт. VI, 45; сл. 8). Речити говорници с високим капама пишу перима по развијеним свицима, неми као рибе пред Богородицом која стоји на супеданеуму с Христом у наручју. Сцена је затворена високим равним зидом с две кулице иза којих је пребачен велум.[24] У наслову слике говорници су названи реторима: **риторомь великоє вєщаник...**, док се у рукопису, Chil. 453 из 1320–1330, као и у Chil. 500 из 1674, за њих каже да су **ветии многогласны**, односно **многовѣщанны**. У речи ретор, као и у двојезичном обележавању Богородице у наслову дечанске слике: **б(огороди)це д(ето)ке**, наслућује се утицај грчког стиха. Ти учени ретори обучени су као византијске велможе XIV века; носе дуге хаљине спреда закопчане, притегнуте богатим каишем, а украшене су извезеним оковратницима и порубима. Од двојице приказаних на левој страни, старији носи високу белу капу с пругама, сличну капи Теодора Метохита на портрету из Кахрије џамије,[25] или капама племића у дечанском Страшном суду,[26] а остали с леве и с десне стране носе куполасте капе ослоњене на обруч од бисера око главе и други пребачен од чела до затиљка. И у овом случају сликар је античке реторе, сведоке Христовог оваплоћења, обукао у одећу својих савременика, тежећи убедљивости призора, а не историјској тачности. Рекло би се према томе да за ову сцену није користио неке много старе узоре.[27]

Шеснаеста сцена (осамнаеста строфа) насликана је одмах испод претходне, на истој страни ступца (црт. VI, 46; сл. 9) у другој зони. У пећини, обасјан светлошћу овалне мандорле тростепеног сјаја, стоји Христос с увијеним свитком у левој, а с високим крстом у десној руци. Тај крст има три пречке (све три хоризонталне) и подсећа на његову жртву и победу спасења ради. С обе стране му крај ногу клече по три фигуре у хитонима и химатионима.[28]

---

22 Петковић, *Дечани*, II, 45, T. CCXLVIII, 2; Pätzold, *Der Akathistos*, 32–33 (са библиографијом); Грозданов, op. cit., (n. 6), 43. У Козији је, необично, Христ насликан само међу онима "горе", cf. Babić, op. cit. (n. 20), 176–177.

23 Петковић, *Дечани*, II, 45, T. CCLXXV, 2; Pätzold, *Der Akathistos*, 33–34 (са библиографијом); Грозданов, op. cit., (n. 6), 44.

24 Петковић, *Дечани*, II, 45, T. CCLVII, 1; Pätzold, *Der Akathistos*, 34–35 (са библиографијом); Грозданов, op. cit. (n. 6), 44.

25 P. Underwood, *The Kariye Djami*, vol. II, Princeton 1975, pl. на стр. 26 (у боји) и на стр. 28 (црно–бела ил.). Myslivec је одавно приметио ову сличност, cf. op. cit., (n.1), 126.

26 Cf. Дечани, T. CCLXXV, 1.

27 Слични клобуци су уобичајени део одеће лаика и монаха и на минијатурама у грчком рукопису цариградског порекла, Paris. gr. 543 (Беседе Григорија Назианзина), на пр. fol. 213^v, 288^v, 342^v, а тај рукопис се с правом датује у XIV век, cf. G. Galavaris, *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus*, Princeton 1969, 240–242, pl. CIII, fig. 454; CVIII, fig. 465; CIX, fig. 467; CX, fig. 469.

28 Петковић, *Дечани*, II, 45, T. CCXCVII, 1; Pätzold, *Der Akathistos*, 35–36 (са библиографијом); Грозданов, op. cit., (n. 6), 45.

Могу се препознати као апостоли, али се ликови оних у првом плану не подударају потпуно с ликовима Павла (леви) и Петра (десни), јер је сликар мало водио рачуна о карактеристикама ових личности. Леви апостол из првог плана је високог чела, али нема повијени нос, ни тамну дугу браду, већ је седе браде. А на коси десног апостола из првог плана нема коврџа, док му је седа брада подељена у два прамена. Они су могли бити одабрани да оличавају свет јер стих каже: "Уредитель свега, желећи да спасе свет, својевољно дође к њему". У наслову ове слике у Дечанима стих гласи нешто другачије: "сп[а]сти хоте мира всѣмь си твор[ь]ц", док у рукопису, Chil. 453, за Христа се у истом стиху каже да је всѣхъ оукраситель. Очигледно је, већ на основу ових првих запажања, да је у првој половини XIV века у Србији било више превода химне Богородичиног Акатиста, а можда је за исписивање на зидовима Дечана израђена нова верзија.

Седамнаеста сцена (деветнаеста строфа) насликана је на трећем пиластру (бројећи од истока), на јужном зиду у јужном броду (капела Св. Николе), и то у другој зони (црт. VI, 47; сл. 10). Богородици с Христом у наручју, далеко вишој од осталих овоземаљских фигура, уздигнутој уз то на супеданеум с јастуком, моле се младе девојке које је окружују.[29] Док су Богородица и Христос у уобичајеној одећи, девојке носе дуге хаљине с кратким рукавима. "Богородице Дјево, Ти си тврђава за девојке и за све који Ти прибегавају...", каже стих у савременом преводу. У наслову дечанске фреске наглашава се: людь(ь)мь всѣмь стѣна кси и д(ѣ)вамь в[огороди]це д(ѣ)во, док је у рукопису Chil. 453, исти стих скраћен: стѣна кси д(ѣ)вамь в(огороди)це д(ѣ)во! Посебне алузије на зид (стену) нема на дечанској фресци, али се види раван зид у позадини сцене.

Осамнаеста сцена (двадесета строфа) смештена је на други пиластар (бројећи од истока), на јужном зиду у јужном броду (тј. капели Св. Николе), и то у другој зони (црт. VI, 48). Тако се у овом последњем делу циклус креће од запада према истоку. Стих химне у преводу гласи: "Свака песма која се труди да се распростре на мноштво милосрђа Твог, доживљава пораз, јер кад бисмо Ти, свети Царе, принели онолико песама колико је песка, ни онда не бисмо учинили ништа достојно онога што Ти дајеш нама који Ти кличемо: Алилуја." Појци и јеромонаси с леве стране, а један епископ и јеромонаси с десне, служе пред иконом допојасне Богородице Одигитрије (Ἡ Ὁδηγήτρια) с Христом у наручју; ову икону, украшену свечаном подеом обешеном о доњи руб, носе два младића чије се главе и рамена виде над групама које стоје лево и десно од велике литијске иконе. Појци у тамној одећи с извезеним нараменицама, с шиљатим шеширима, прстима дају знаке за ритам песме, а епископ кади пред иконом, клатећи кадионицу на дугим ланцима, док у левој држи јеванђеље (сл. 11).[30] Тражећи ликовну формулу за ту "песму", сликар је приказао обред пред иконом Одигитрије који се одвијао сваке године на празник Богородичиног Акатиста у царском двору, пошто је икона доношена из Пантократоровог манастира.[31] У свечаној процесији учествовали су приликом доношења иконе монаси и појци, па дечанска слика указује управо на такву литију. У наслову дечанске слике запажају се извесне лексичке разлике у односу на текст ове строфе у рукопису Chil. 453, односно - у наслову стоји: повиноуикт сѣ, а у рукопису: побѣждает сѣ, или у наслову: распрострѣти сѣ, а у рукопису: прострѣти сѣ, па

29 Петковић, *Дечани,* II, 45–46; Pätzold, *Der Akathistos,* 36–37 (са библиографијом).

30 Петковић, *Дечани,* II, 46; Pätzold, *Der Akathistos,* 37–38 (са библиографијом); Babić, op. cit., (n. 20), 182. О појцима, гестовима хоровођа и одећи, cf. Н. К. Моран, *Музички гестови у византијском сликарству позног средњег века,* Зограф 14 (1983), 52–59 (слика која је у Мрановом тексту објављена под бр. 6 приказује двадесету строфу, односно једанаести кондак, а не двадесети кондак – како предлаже аутор). Cf., такође, idem, *Singers in Late Byzantine and Slavonic Painting,* Leiden 1986, 11, 46, 79, 82, 104–110, 113–114, 141–142, 144, 155 et passim. О подеи cf. A. Frolow, *La "podéa" un tissu décoratif de l'église byzantine,* Byzantion XIII, 2 (1938), 461–504.

31 О цариградским свечаним обредима поминањим у изворима у вези са иконом Богородице Одигитрије, cf. R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin, III. Les églises et les monastères,* Paris 1953, 209, 212, 214; J. Verpeaux, *Pseudo–Kodinos. Traité des offices,* Paris 1966, 230–231; A. Grabar, *L'Hodigitria et l'Eléousa,* ЗЛУ 10 (1974), 8–14; Patterson–Ševčenko, op. cit. (n. 1), 48–57, посебно стр. 52, н. 54, где се истиче важност обреда пред иконом Одигитрије која се доносила пред гробове Комнина у капели арханђела Михаила Пантократоровог манастира, и то од XII века.

се и ове различитости могу схватити као аргумент за претпоставку о посебном преводу коришћеном у Дечанима.

Деветнаеста сцена (двадесет и прва строфа) насликана је на првом пиластру (бројећи од истока), на јужном зиду у јужном броду (у капели Св. Николе), и ту је у другој зони (црт. VI, 49; сл. 12). Стих Богородичиног Акатиста слави Богородицу "као светлоносну буктињу која светли онима што су у тами...", па је сликар у Дечанима јасно упоредио Богородицу с Христом, која стоји у предњем плану, на супеданеуму с јастуком, са свећом приказаном у оси фигуре, нешто иза ње. Метафора о Богородици свећи послужила је сликарима, па и анониму из Дечана, да слику сагради на непосредном поређењу.[32] Црвена позадина унутрашњости одаје, обележене једноставним бочним преградама и кружним зидом у дну сцене, представља светлост свеће на којој се још јасније истиче тамна одећа Богородичина. Наслов исписан над овом сликом и стих исписан у хиландарском рукопису Chil. 453 нешто мало се разликују у реду; у кодексу пише: **свѣтоприкмьноую свѣщоу иже вь тмѣ соущимь...** (за текст исписан на фресци уп. легенду бр. 49 на стр. 34).

Двадесета сцена (двадесет друга строфа) насликана је на јужном делу тријумфалног лука пред апсидом капеле Св. Николе, и то у другој зони (црт. VI, 50). Христос, "ослободилац свих људи од дугова...", цепа свитак - обвезницу, јер је зажелео "да подари опроштај старих дугова...", како каже превод Акатиста на савремени језик. Христос је приказан у стојећем ставу испред зида који затвара сцену. Слика је оштећена влагом, али се види да других фигура на овој фресци није било.[33] Упоређење исписаног наслова са ове слике и одговарајућег стиха у хиландарском рукопису Chil. 453 показује само неке правописне грешке у натпису.

Двадесет и прва сцена (двадесет и трећа строфа) нашла се на наспрамној страни тријумфалног лука пред апсидом капеле Св. Николе, опет у другој зони (црт. VI, 51). Тако су три последње слике циклуса заузеле јужни, северни и средњи појас друге зоне у олтару капеле. "Опевајући твој пород, Богородице, ми и Тебе славимо као живи храм...", пева песник Акатиста, а дечански сликар је приказао Богородицу на трону без наслона, с Христом у наручју. Христ је у рукама Богородице као у својој цркви. Метафора о Богородици цркви изражена је фигурама протагониста на слици. Христ благосиља и држи савијени ротулус у руци, а Богородица, по обичају, ослања стопала на супеданеум. Појац са шиљатим шеширом, с леве стране, а други с белом капуљачом какве носе јеромонаси, с десне, носе исте хаљине широких рукава, с извезеним вертикалним нашивцима на раменима. Иза десног појца виде се и остали; с белом капуљачом је један, а други је гологлав.[34] Ови црквени појци, чланови хора, јасно сведоче о намери сликара да подсети на обред који се у цркви врши у част Христа и Богородице. Натпис на дечанској фресци каже да сви славе Богородицу: **вьхвалѧимь(ь) тѧ вси ꙗко д(оу)шевноую цр(ь)квь в(огороди)це !** Мале се лексичке разлике у истом стиху виде у хиландарском рукопису бр. 453, што још једном показује посебност дечанског превода.

Двадесет друга сцена (двадесет четврта строфа) дечанског циклуса заузима другу зону конхе у капели Св. Николе. Том сценом се завршава дечански циклус Богородичиног Акатиста и, као и обично, та последња сцена је најсвечанија и најпространија (црт. VI, 52; сл. 13). Молитва упућена Богородици по учињеном "приношењу" преклиње је да "избави све од сваке напасти и ослободи будућих мука...", како стоји у преводу на данашњи језик. Али ни у дугачком тексту исписаног наслова на фресци у Дечанима, где се наводи цела строфа (уп. стр. 34), не мења се ни мало смисао молбе: "**ѡ всепѣтаѧ ... д(ѣ)во м(а)ти ... ѕастоупи всѣхь и изьбави.**" Уместо "свих" у десној половини слике саздане око иконе Богородице Одигитрије, стоје у свечаном, фронталном ставу српски владар и његова по-

32 Петковић, *Дечани*, II, 46; Pätzold, *Der Akathistos*, 38–39 (са библиографијом). Посебну студију овој теми посветио је A. Xyngopoulos, Θεοτόκος ἡ φωτοδόχος λαμπάς, ΕΕΒΣ 1 (1933), 321-339. Cf. и старију литературу, Babić, op. cit. (n. 20), 183.

33 Петковић, *Дечани*, II, 46; Pätzold, *Der Akathistos*, 39–40 (са библиографијом), такође 53–54. Сцена није уништена, како се учинило Ц. Грозданову, cf. op. cit. (n. 6), 47.

34 Петковић, *Дечани*, II, 46, T. CCXLVIII, 1; Pätzold, *Der Akathistos*, 40–42, 54.

родица: Душан, мали Урош и Јелена (сл. 13).[35] Душан и Урош имају исту одећу (тамни сакос од броката с венчићима од бисера, манијак, лорос, перибрахионе, наруквице), скоро исте стеме с перпендулијама, и обојица носе скиптар при врху украшен бисерима који наглашавају крст, а с пречке крста висе ниске бисера. Душан полаже леву руку на главу свог сина. Јелена је у дугој гранаци веома широких рукава обрубљених бисером, има перибрахионе, манијак и лорос пребачен преко леве руке као и код претходних фигура. Круна јој је висока и отворена, с пуно драгуља, с обешеним обоцима кружног облика, опточеним бисерима. Коса јој је повезана мрежастом тканином. Она полаже десну руку сину на раме, а левом указује на Богородицу. Сви троје стоје у простору заграђеном у позадини зидом надвишеним занимљивим, профилисаним венцем с мотивом астрагала. Тло је зелено, а владари стоје на црвеним јастуцима, и око глава имају нимбове. Српски владари, по обичају утврђеном на византијском двору, учествују у ускршњим свечаностима око Богородичине иконе.[36] Фигуре носача се виде лево и десно од оквира велике иконе, украшене подеом, а у левом делу слике један епископ, два појца са шиљатим шеширима и други у позадини учествују у обреду. Појци (псалти) носе исте стихаре украшене наплећницима, имају широке рукаве, као и на претходним сценама, опасани су, а шиљати шешири су им с широким ободом, управо изгледају онако како их је описао ходочасник из Русије, Игњатије Смољанин (1389–1405), који их је посматрао у Цариграду.[37] С. Радојчић је још 1934. јасно истакао ову упадљиву сличност одеће и обреда око Богородичине иконе на цариградском и на Душановом двору, као и наглашене бокове на мушком стасу, што је протумачио као моду уочену и на византијским царским портретима овога времена.[38] Занимљиво је поново истаћи да је на последњим сценама дечанског циклуса Богородичиног акатиста обред увек приказан око Богородице Одигитрије, што такође одговара обичајима Цариграда. Икона Богородице Одигитрије је била посебно поштована и ношена од Богородичине цркве у Пантократоровом манастиру до царског двора у Цариграду.[39] У Србији је тај обичај приређивања обреда у самом двору и литије с певањем морао бити установљен бар у Душаново време јер је сведочанство дечанских слика из Богородичиног Акатиста веома уверљиво. Фреске из овога дела цркве, па и портрети владарске породице, датују се пре 1346, или око 1343.[40]

35 Петковић, *Дечани*, II, 46, T. CCXLIX; Pätzold, *Der Akathistos*, 42–43, 55, сл. 55a и 55b. Скица на сл. 55a је непотпуна.

36 О овим портретима, појцима, одећи, инсигнијама и значењу слике најбоља запажања је објавио С. Радојчић, *Портрети*, 53–54, Т. XV, 23; о ускршњим обредима на двору у Цариграду уз присуство цара, cf. Verpeaux, op. cit. (n. 31), 227–228, уз напомену да је икона Богородице Одигитрије стајала у царском двору од четвртка пред Цвети до ускршњег понедељника.

37 На одећу и шешире појаца у византијском сликарству обратио је пажњу, ослонивши се на описе Игњатија из Смоленска (1391), још Myslivec, op. cit. (n. 30), 126. И Радојчић је указао на тај важан извор за изучавање костима које су носили чланови црквеног хора (*Портрети*, 54). Опис царског крунисања Манојла II (1391) од Игњатија из Смоленска може се сада користити у добром издању: G. P. Majeska, *Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, Dumbarton Oaks Studies, XIX, Washington 1984, 105–107.

38 Радојчић, *Портрети*, 54.

39 Cf. supra n. 31.

40 Суботић, *Прилог хронологији*, ЗРВИ 20 (1981), 113–122.

THE AKATHISTOS OF THE VIRGIN

GORDANA BABIĆ

There are twenty-two compositions that illustrate the Akathistos of the Virgin painted on the vaults and walls of the southeastern bay of the naos (southern choir) and in the parecclesion of St. Nicholas. The fifth and sixth strophes of the Akathistos are missing; they usually illustrate the scenes of Mary Meets Elizabeth and the Doubting of Joseph. The illustration of the tenth strophe is particularly interesting for it portrays the Return of the Wise Man to Babylon with figures of the citizens of Babylon dressed in contemporary oriental costumes of the 14th century. In the last composition (illustrating the twenty-fourth strophe) the office of the Eastern prayer is adapted to the Serbian environment: the ruler's family (Dušan, Jelena and Uroš) is represented near the Virgin's Hodegetria icon as well as a bishop and several singers.



Сл. 1. Акатист, I икос (Анђео предстатељ послан би... Благовести) — Fig. 1. Akathistos Hymn, I strophe (A prince of the angels was sent... Annunciation)



Сл. 2. Акатист, II икос (Разум неразуман разумети... Благовести) — Fig. 2. Akathistos Hymn, III strophe (Seeking to know what passes knowledge... Annunciation)



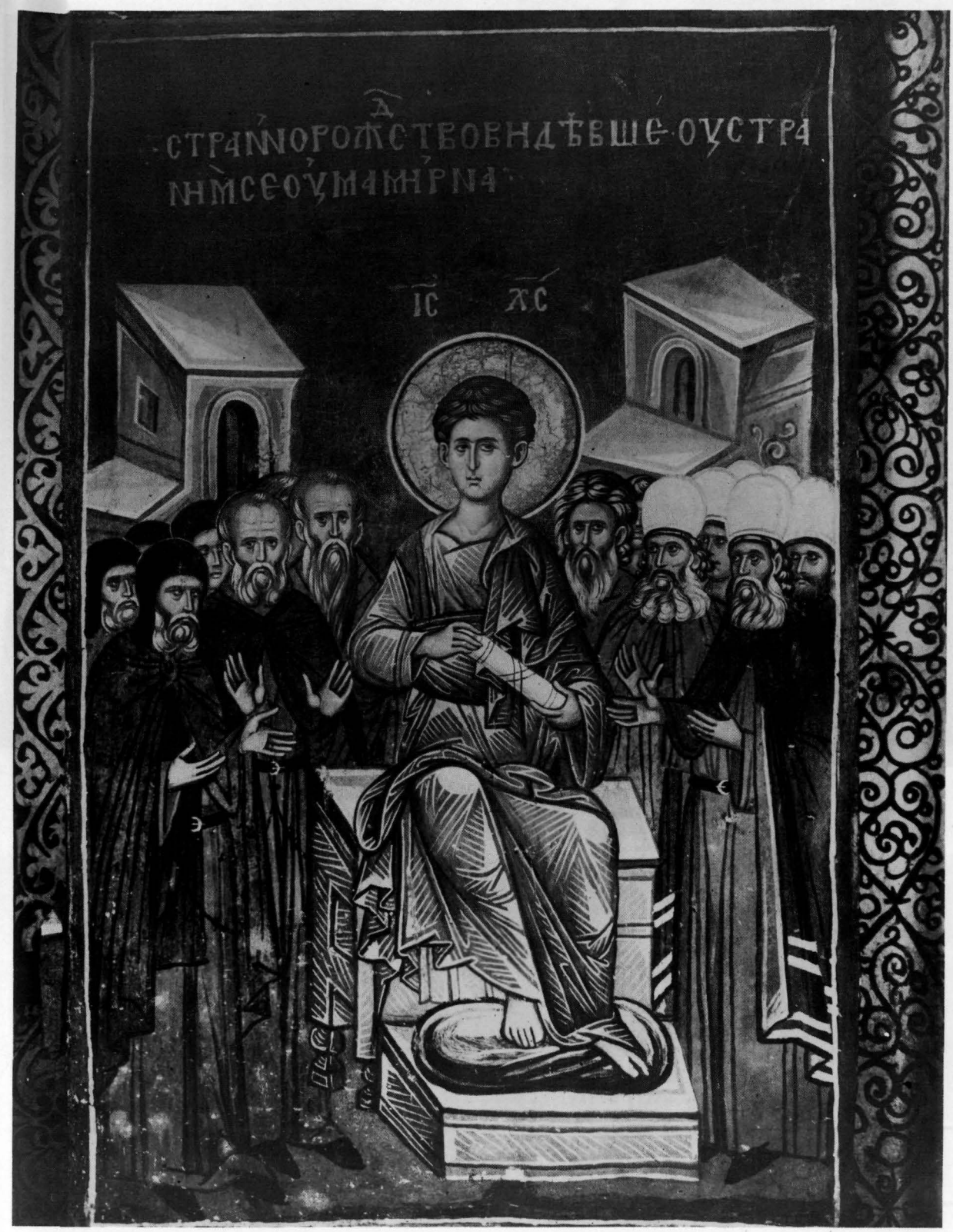
Сл. 3. Акатист, III кондак (Сила вишњега осени... Зачеће) — Fig. 3. Akathistos Hymn, IV strophe (Then the power of the Most High overshadowed her... Conception)



Сл. 4. Акатист, IV икос (Пастири чувши анђеле... Христово рођење) — Fig. 4. Akathistos Hymn, VII strophe (The shepherds heard the angels... Nativity of Christ)



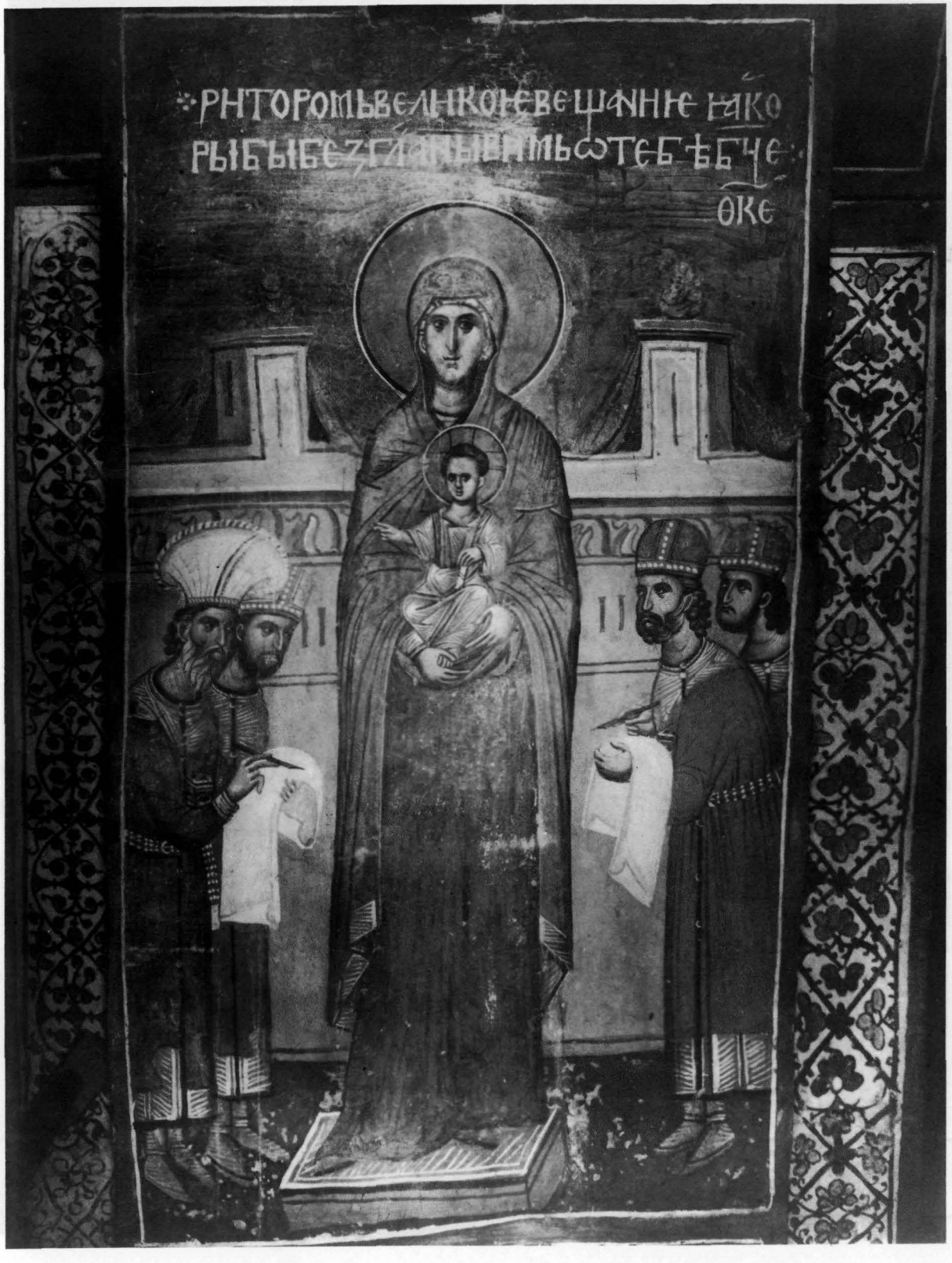
Сл. 5. Акатист, VI кондак (Проповедник бивши... Повратак мудраца у Вавилон) — Fig. 5. Akathistos Hymn, X strophe (Becoming God's messengers... The Magi returning to Babylon)



Сл. 6. Акатист, VIII кондак (Чудно рођење видевши... Емануил и монаси) — Fig. 6. Akathistos Hymn, XIV strophe (Seeing this strange birth... Christ Emmanuel and the monks)



Сл. 7. Акатист, IX кондак (Сва бића анђеоска... Богородица с Христом и анђели) — Fig. 7. Akathistos Hymn, XVI strophe (All the ranks of angels... Virgin with Child and the angels)



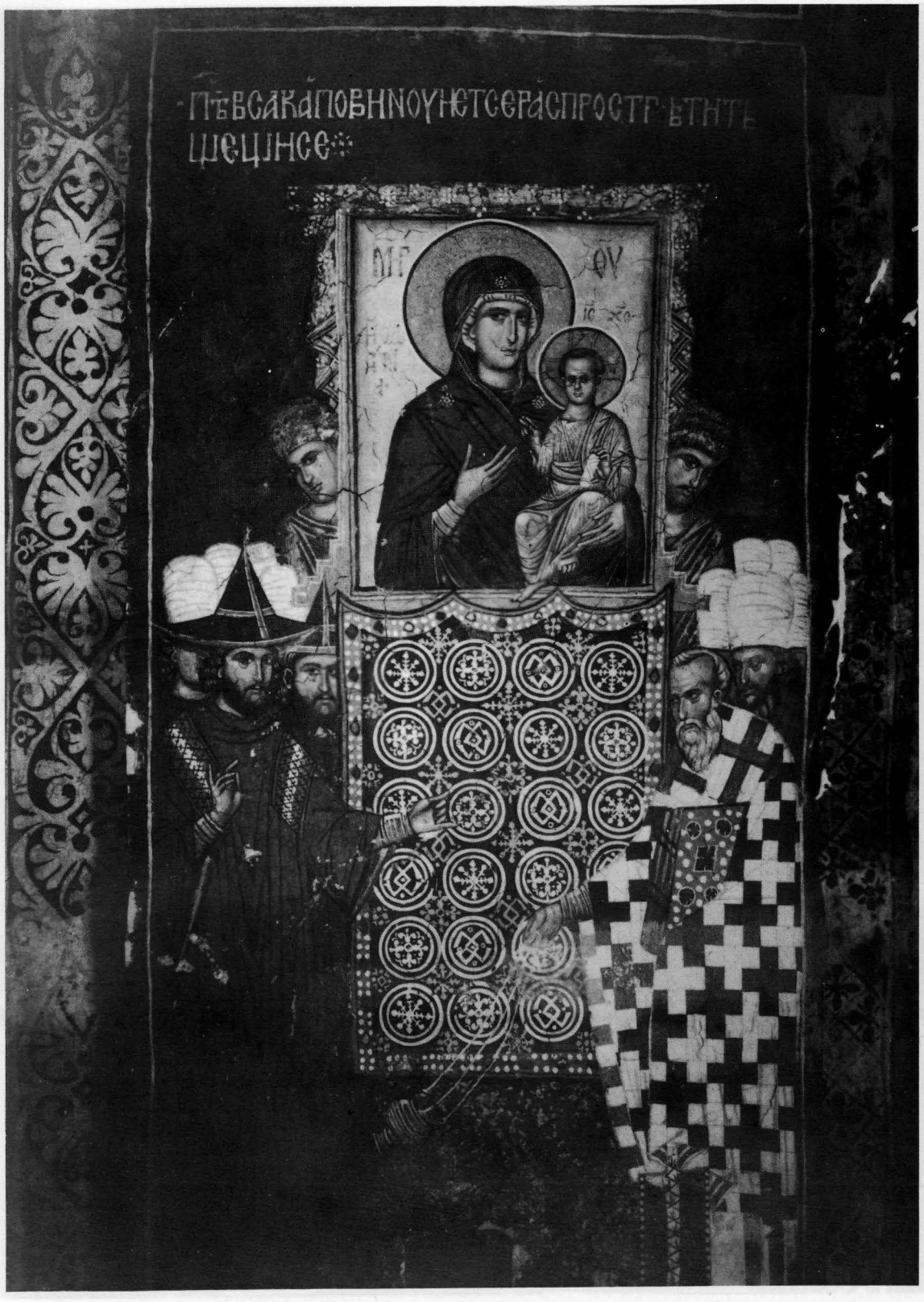
Сл. 8. Акатист, IX икос (Ретори многогласни... Богородица с Христом и ретори) — Fig. 8. Akathistos Hymn, XVII strophe (Eloquent orators... Virgin with Child and the orators)





Сл. 9. Акатист, X кондак (Желећи да спасе свет... Христ и апостоли) — Fig. 9. Akathistos Hymn, XVIII strophe (Wishing to save the world... Christ and the apostles)

Сл. 10. Акатист X икос (Стена јеси девам... Богородица с Христом и девојке) — Fig. 10 Akathistos Hymn, XIX strophe (For virgins and for all who flee to thee thou art a wall... Virgin with Child and the virgins)



Сл. 11. Акатист, XI кондак (Свака песма... Икона Богородице Одигитрије окружена појцима, јеромонасима и епископима за време обреда) — Fig. 11. Akathistos Hymn, XX strophe (No hymn can recount... The icon with the representation of Virgin Hodegetria surrounded by the singers, the hieromonks and the bishops, during the rite)



Сл. 12. Акатист, XI икос (Светлосну свећу... Богородица с Христом и свећа) — Fig. 12. Akathistos Hymn, XXI strophe (We see the Holy Virgin as a lamp... Virgin with Child and the candle)



Сл. 13. Акатист, XIII кондак (О свеопевана Мати... српски владари, Душан, Урош V и Јелена, крај иконе Богородице Одигитрије, деталь) — Fig. 13. Akathistos Hymn, XXIV strophe (O Mother worthy of all praise... The rulers of Serbia, Dušan, Uroš V and Jelena, beside the icon of the Virgin Hodegetria, a detail)

ЦИКЛУС ПРОПОВЕДИ СВ. ЈОВАНА ПРЕТЕЧЕ

АЛЕКСАНДРА НИТИЋ

Овај циклус смештен је у западном травеју наоса, на западној страни ступца који раздваја унутрашњи и спољни јужни брод и на наспрамном пиластру на западном зиду, а садржи следеће сцене: Проповед Јована Претече фарисејима и садукејима, Проповед Јована Претече о Христу са лопатом на гумну, Проповед Јована Претече војницима и Јованови ученици питају Христа.[1] То је скраћени циклус Крштења, на шта указују сцене које су ушле у његов састав, као и положај циклуса уз Страшни суд и Лозу Јесејеву. Наиме, четири сцене сликане у Дечанима уобичајене су за циклусе Крштења.[2] У житијним циклусима Јована Претече до средине XIV века проповеди се ретко сликају, и то или проповед о секири при корену дрвета или проповед која је једноставно сигнирана као проповед народу.[3] Од око средине XIV века долази до повећања броја проповеди у житијним циклусима (две сцене проповеди у Св. апостолима у Солуну, око 1328–34; две сцене у Св. Јовану Претечи код Сера, око 1345–55; седам сцена у Матеичу, 1356–60) вероватно под утицајем циклуса Крштења у којима су сцене проповеди бројне.[4]

1 Петковић, *Дечани*, II, 56, T. CCLIV, CCLXXXVI, обрадио је овај циклус под називом "Легенда св. Јована Крститеља" и прикључио му сцену Благовести Захарији из протезиса. Назив који је дао циклусу, као и додавање сцене Благовести Захарији, показује да је Петковић овај циклус схватио као циклус живота Јована Претече.

2 О циклусу Крштења: Millet, *Recherches*, 1960², 186–210 (у рукописима и монументалном сликарству); Hallensleben, *Die Malerschule*, 75–80; Бабић, *Иконографски програм у припратама*, 106, 110, 112–113, 124; Бабић, у: *Богородица Љевишка*, 67, 79–80, 86; Underwood, *Some Problems*, 272, 277.

Сцене које су сликане у Дечанима налазимо у циклусима Крштења у следећим споменицима:

– Љевишка (1307–13): Проповед цариницима и војницима, Јованови ученици питају Христа, Проповед о Христу на гумну (о циклусу у Љевишкој: С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 92–94; Hallensleben, *Die Malerschule*, 75–77; Бабић, *Иконографски програм у припратама*, 106–113; eadem, у: *Богородица Љевишка*, 67, 79–80, сл. 29, T. XLI–XLIII, цртеж 140; Underwood, *Some Problems*, 274–275);

– Хиландар (око 1318–20): Проповед војницима, Проповед о Христу на гумну (G. Millet, *Monuments de l'Athos*, Paris 1927, Pl. 64,2; 66,1–2; 67,2; Petković, *La peinture serbe*, II, 24, fig. 25; idem, *Преглед*, 339, сл. 1067; Underwood, *Some Problems*, 273–274, fig. 9)

– Лесново (1349): Проповед војницима (N.L. Okunev, *Lesnovo*, in: L'art byzantin chez les Slaves, I receuil, II partie, Paris 1930, 243, sch. V; Petković, *La peinture serbe*, I, 55, сл. 130 b; idem, *Преглед*, 170–171, sl. 470);

– Грачаница (прва половина XVI в.): Проповед војницима, Проповед о Христу на гумну (Millet, *Recherches*, 198–199, fig. 172; С. Петковић, *Сликарство спољашње припрате Грачанице*, Византијска уметност почетком XIV века (Грачаница 1973), Београд 1978, 201–211, сл. 6; Тодић, *Грачаница*, 251–252, сл. 121, цртеж XXIV).

3 Проповед о секири при корену дрвета сликана је у Св. Софији у Охриду (средина XI в.): Millet, *La peinture en Yougoslavie*, I, 1954, Pl. 1,4; о циклусу у Св. Софији и В. Н. Лазарев, *Живопис XI–XII веков в Македонии*, Actes du XIIe congrès international d'études byzantines (Ochride 1961), I, Београд 1963, 117; В. Ј. Ђурић, *Црква Свете Софије у Охриду*, Београд 1963, III; Hamann–Mac Lean und Hallensleben, *Die Monumentalmalerei*, 1963, сх. распореда: I, план IV, текст: II, 225–228; Babić, *Les chapelles annexes*, 121. Проповед сигнирана као проповед народу сликана је на икони са Синаја из XIII века: G. et M. Sotiriou, Εἰκονες τῆς Μονῆς Σινᾶ, I–II, Атина 1956, 1958; I, 168; II, 152–154.

4 Две проповеди у Св. апостолима у Солуну: M. Stoyanova, *Le cycle de la vie de Saint Jean– Baptiste dans l'Orient chrétien*, I, Venise 1990, 114, 115, 117; С. Кисас, *О времену настанка фресака у цркви Светих апостола у Солуну*, Зограф 7, Београд 1976, 52–57. Св. Јован Претеча код Сера: A. Xyngopoulos, Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Προδρόμου παρὰ τὰς Σέρρας, Θεσσαλονίκη 1973; Проповед фарисејима и садукејима (Породи аспидини...): 34–36, сл. 29; Проповед цариницима и војницима: 36–37, сл. 30. Матеич (Проповед војницима, Проповед о секири при корену дрвета, Проповед о Христу на гумну, и још четири сцене проповеди које се не могу тачно

Циклус Јованових проповеди у Дечанима сликан је уз Лозу Јесејеву и Страшни суд. Крштење Христово и Страшни суд уобичајени су у програмима припрата византијских цркава, а Лоза Јесејева је у Србији најчешће сликана у припратама.[5] Све три теме дате су заједно у спољној припрати Богородице Љевишке,[6] а затим и у западном травеју наоса Дечана, који би се могао посматрати као нека врста унутрашње припрате.

По свом саставу циклус из Дечана јединствен је у византијском сликарству, а по особини сажимања циклуса Крштења сличне су му сцене из Кахрије џамије (Сведочења Јована Претече и Позивање Христових првих ученика), које се касније могу идентификовати и у Србији, у Раваници (до 1387).[7]

Све сцене из циклуса у Дечанима везане су својом садржином за Страшни суд уз који су приказане.

1. *Проповед Јована Претече фарисејима и садукејима* (Мат. 3, 7)

Натпис изнад сцене је из Мат. 3, 7, а сличан текст налазимо и код Луке (3, 7). У натпису има грешака; уместо гредоуштаго гнѣва стоји тредоуштаго внѣда.[8]

Ова сцена се налази на западној страни поменутог ступца, у трећој зони одоздо (сл. 1).

Јован Претеча, дат с лица, представљен је усред велике групе људи и испред ње. Десном руком чини гест говора и благосиља, а у левој држи савијени свитак (тако је и у следећим двема сценама). Јован има власаницу и кратки огртач чији је крај пребачен преко левог рамена (исту одећу носи и у следећим сценама). У групи која га окружује има и старијих и млађих људи. Један од њих чини гест говора, а осталима су руке прекривене огртачима.

У позадини је стеновит пејзаж, као и на преостале три сцене из овог циклуса.

2. *Проповед Јована Претече о Христу са лопатом на гумну* (Мат. 3, 12)

Натпис је из Мат. 3, 12.

Сцена је смештена испод претходне, а у зони изнад стојећих фигура (сл. 2).

Са леве стране је Христ, представљен с лица, са лопатом на гумну које је у облику кружне површине и на коме се виде пшеница и вечни огањ у коме гори плева (пшеница је с Христове десне стране, а огањ са леве). Христ је издвојен овалном површином налик мандорли. У средини је Јован који се обраћа групи људи са десне стране. Првом од њих руке су покривене огртачем.

идентификовати): Н. Окуњев, *Грађа за историју српске уметности. 2. Црква Свете Богородице – Матеич*, ГСНД VII–VIII (1930), 105–106, 117, сх. II, сл. 10; Petković, *La peinture serbe*, I, 50; idem, *Преглед*, 185–188; Millet, *La peinture en Yougoslavie*, IV, 1969, Pl. 45 (91).

И у примерима житијног циклуса Јована Претече из поствизантијског периода налазимо већи број проповеди. У живопису Свете Горе, у трпезарији Лавре су две сцене проповеди, а у трпезарији Дионисијата пет сцена проповеди (Millet, *Monuments de l'Athos*, Лавра: Pl. 142,2 и 143,2; Дионисијат: Pl. 212–213,3 и 214). На икони из Пећи (XVII в.) две су сцене проповеди: Проповед (Мат. 3, 3 или Мар. 1, 3) и Проповед фарисејима и садукејима (Породи аспидини...).

5 Бабић, *Иконографски програм у припратама*, 106, 112–113, 116.

6 Ibidem; Радојчић, *Сликарство*, 92–94, 95; Бабић, у: *Богородица Љевишка*, 66–68.

7 Кахрије џамија: Underwood, *The Kariye Djami*, vol. 1, 110–114, plans and sections: fig. 2–4; vol. 2, pl. 211, 214–221 (114–115); idem, *Some Problems*, 272–277.

Сцене из Раванице су, изузимајући неке мање детаље и условљеност облика композиције површином зида, односно свода у Кахрије џамији, истоветне са онима у Кахрије џамији и помоћу њих се могу идентификовати као Прво и Друго сведочење Јована Претече (Јов. 1, 19–28 и Јов. 1, 29–34) и Позивање првих ученика (Јов. 1, 35–40). Ове сцене су у литератури идентификоване као Сусрет Јована и Христа: В. Р. Петковић, *Манастир Раваница*, Београд 1922, 49–50; idem, *La peinture serbe du moyen âge*, II, 60; idem, *Преглед*, 275; Б. Живковић, *Раваница. Распоред живописа* (прилог књизи: Раваница. Споменица о шестој стогодишњици, Београд 1981), цртежи на стр. 5 (13) и 10 (26).

8 Грешке у натпису приметио је још Петковић, али почетак овог натписа наводи другачије: "породи[и] денига(?) кχиднова(?)"

3. *Проповед Јована Претече војницима*

Проповед је код Луке (3, 14), а детаљ са дрветом и секиром је, као и натпис, из Мат. 3, 10 или Лука 3, 9. Натпис изнад Јованове главе јако је оштећен, а оштећена су и лица Јована и војника, као и доњи део композиције око дрвене греде.[9]

Сцена се налази на пиластру у трећој зони одоздо.

Јован је са леве стране, нешто издигнут на једном брежуљку и обраћа се групи од четири војника који су са десне стране. Између Јована и војника је, код њихових ногу, дрво са секиром.

4. *Јованови ученици питају Христа* (Мат. 11, 2–3; Лука 7, 19–20)

Натпис је из Мат. 11, 3.

Сцена се налази испод претходне, у зони изнад стојећих фигура.

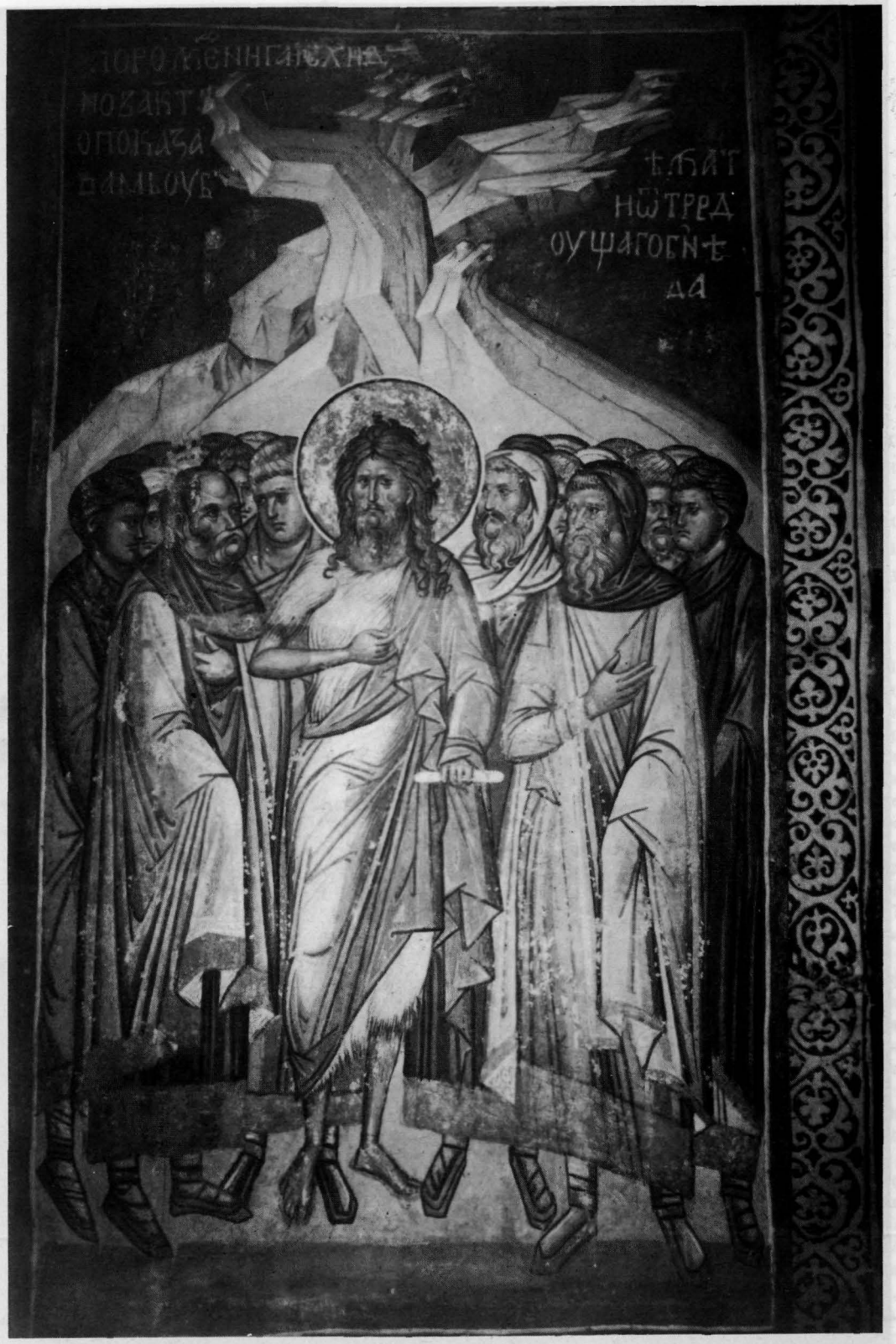
Приказан је Христ како корача благосиљајући према двојици младих људи, Јованових ученика, који су са десне стране, иза једног ниског брежуљка. Са леве стране, иза Христа, су апостоли, вероватно Петар и Јован.

9 Петковић је могао да прочита овај грчки натпис.

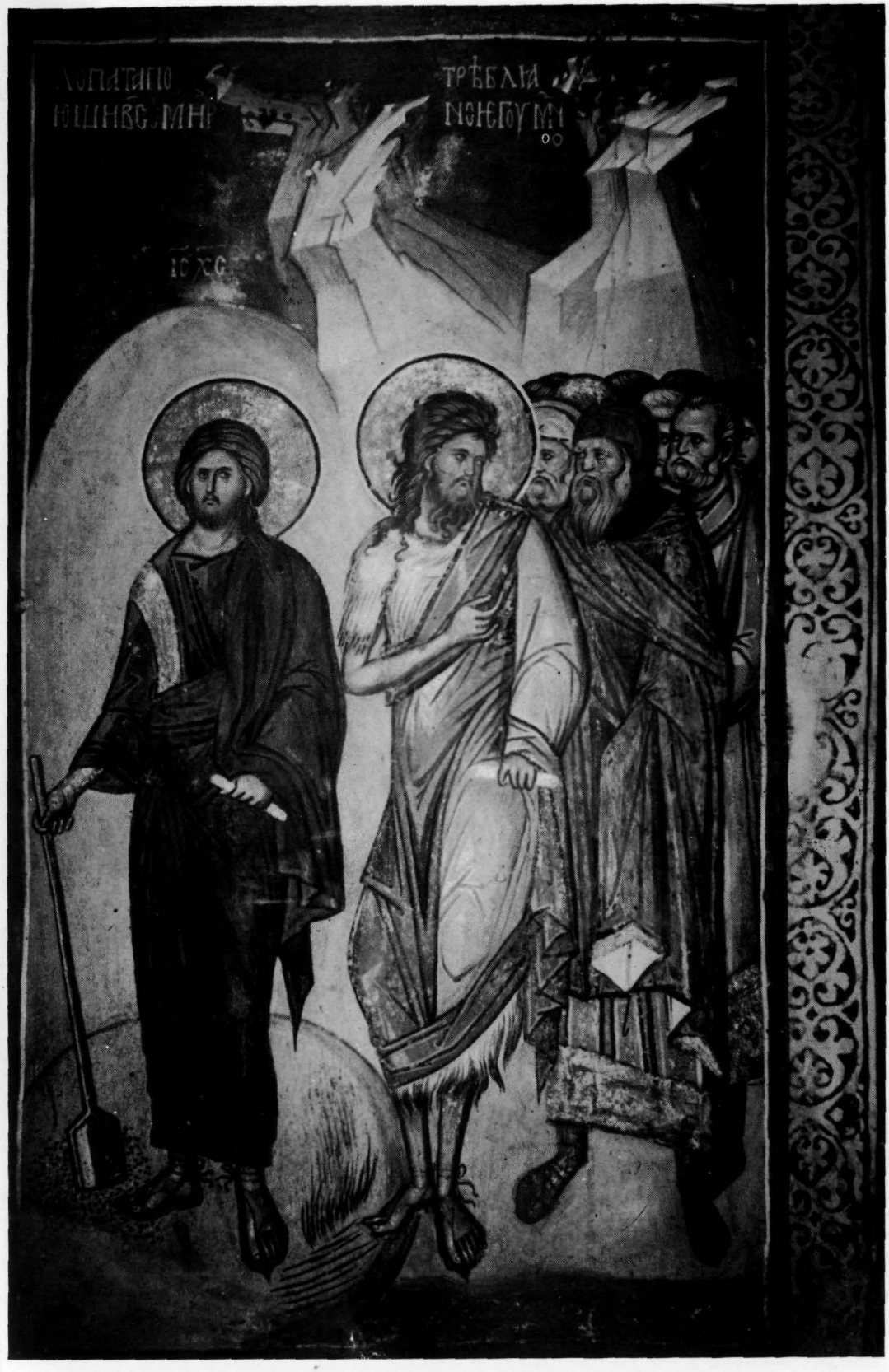
CYCLE OF THE SERMONS OF ST. JOHN THE BAPTIST

ALEKSANDRA NITIĆ

Previous literature treated this as a hagiographical cycle. However, note should be taken that it is a shortened cycle of the Baptism, as indicated by the scenes that comprise it and the position of the cycle along with the Last Judgement and the Tree of Jesse. The greater number of sermons in the cycles of the life of St. John the Baptist painted around the mid-14th century should probably be understood as the influence of the cycle of the Baptism in which scenes of sermons are numerous.



Сл. 1. Проповед Јована Претече фарисејима и садукејима — Fig. 1. St. John the Forerunner Teaching the Pharisees and Sadducees



Сл. 2. Проповед Јована Претече о Христу са лопатом на гумну — Fig. 2. St. John the Forerunner on the Shores of Jordan Preaching: "Whose fan in his hand, and he will thoroughly purge his floor"

ЦИКЛУС ДЕЛА АПОСТОЛСКИХ

АЛЕКСАНДРА ДАВИДОВ ТЕМЕРИНСКИ

У канонском тексту Дела апостолских детаљно су описане једино мисије Петра и Павла, а из живота Јована, Стефана првомученика, Филипа и Јакова, испричано је неколико епизода. О судбинама осталих допунске податке дају различити апокрифи, коришћени као литерарни извор за представљање кључних догађаја из живота апостола – њихових крштења, мисионарске делатности и страдања.[1] Сачуване илустрације Дела у монументалној византијској уметности показују да су иконографи користили паралелно Библију и апокрифе.[2] Изузетак од овог правила представља јединствен дечански циклус, где су све сцене засноване на канонском тексту.

1 *Acta Apostolorum Apocrypha*, ed. R. A. Lipsius und M. Bonnet, Leipzig 1891, repr. Darmstadt 1959.

2 Једину, већ превазиђену монографију, написао је J. Myslivec, *Dvě studie z dějin byzantského umění*, Praha 1948, 94–148, где је углавном реч о примерима из монументалне уметности византијског и поствизантијског периода. Престонички (римски и цариградски) циклуси из ранохришћанских времена познати су само из описа или позних копија, па не дају довољно прецизне ни поуздане податке о најстаријим приказима. У портику цркве Св. Петра налазиле су се фреске које описују догађаје из живота св. Петра и Павла, cf. J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien*, Freiburg 1917, Text, Band I, 402–413, а у Св. Павлу изван зидина (San Paolo fuori le mura), канонске и апокрифне сцене везане за живот св. Павла, cf. J. Garber, *Wirkungen der frühchristlichen Gemäldezyklen der alten Petrus–Paulus Basiliken in Rom*, Berlin–Wien 1918, 12–16; S. Waetzoldt, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, in Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, 18 (Vienna–München 1964), 55–64, fig. 366–407. Судећи по опису Николе Месарита, изгледа да су у Св. апостолима у Цариграду постојале само сцене проповеди, cf. N. Mezarites, *Description of the Church of the Holy Apostles at Constantinople*, ed. G. Downey, Transactions of the American Philosophical Society, N. S. Vol. 47, Part. 6, Philadelphia 1957, 875–877.

Најстарији циклус Страдања апостола сачуван је у париском рукопису (Paris. gr. 510) са проповедима Григорија Назијанског из IX века, на fol. 32v, cf. H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1929, pl. XXII. У монументалном сликарству, у капели над ђаконикоом у Св. Софији у Охриду (XI век) илустроване су такође смрти дванаесторице. Cf. П. Миљковиќ–Пепек, *Материјали на историјата на средновековно сликарство во Македонија, II, Циклусот на страдањија апостолски од Софија во Охрид*, Изданија на Археолошкиот музеј во Скопје, Зборник III (1961), 99–105; G. Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines. Fonction liturgique et Programmes iconographiques*, Bibliothèque des Cahiers archéologiques, III, Paris 1969, 111–117.

У цркви Св. Марка у Венецији је приказано дванаест сцена апостолских мисија и страдања, а посебно циклус св. Петра (око 1200), cf. O. Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice*, Chicago and London 1984, Texte, vol. 1, 219–230, vol. 2, 335–336, Plates, vol. 1, fig. 38–45 (капела посвећена св. Петру), 8, 79–82 (у боји). У Матеичу је начињен сличан избор као у Св. Марку – комбиноване су представе делатности и мученичких смрти апостола, cf. Н. Л. Окуњев, *Грађа за историју српске уметности, 2. Црква Свете Богородице – Матеич*, Гласник Скопског научног друштва VII–VIII (Скопје 1930), 89–113, опис циклуса Дела, 106–108; M. Gligorijević–Maksimović, *Les scenes inédites du cycle des Actes des Apôtres à Mateič*, in XVI Internationaler Byzantinisten–Kongress, Akten II/5, Wien 1982, 173–175. На архиволти катедрале посвећене Богородици и св. Петру у Сеса Аурунки (Sessa Aurunca), с почетка XII века, фигуралне представе настале су под византијским утицајем: на десној страни су канонске, а на левој апокрифне сцене из Петровог живота, cf. D. Glass, *The Archivolt Sculpture at Sessa Aurunca*, The Art Bulletin 52 (1970), 119–131. У Менолозима се сликају најзначајнији догађаји из живота апостола, а призори погубљења су обавезни.

Догађаји из живота Петра и Павла су илустровани најподробније и најчешће, тако да и Ерминија Дионисија из Фурне, уместо циклуса Дела апостолских, прописује два циклуса од по седам композиција канонских чуда ове двојице којима су придодате сцене страдања из апокрифа. Отуд су само четири догађаја из Ерминије представљена у Дечанима: Исцељење хромог од рођења, Ананија и Сапфира, Павлово преобраћање и крштење. Cf. Denys de Fourna, *Manuel d'iconographie chrétienne*, ed. A. Papadopoulo–Kerameus, S. Pétersburg 1909, 178–180.

У западном травеју северног брода наоса смештени су догађаји из првих поглавља Дела (од 3, 1 до 9, 22), приказани детаљно кроз 23 епизоде. Ток радње се развија одозго надоле у смеру кретања казаљке на сату, са изузецима, насталим услед прилагођавања зидним површинама.

Циклус започиње у западном сегменту крстастог свода призором *Исцељења хромог од рођења* (црт. II, IV и V, 179, Дела 3, 1–7, натпис, Дела 3, 6, сл. 1).[3] У средишњем делу композиције стоје Петар и Јован пружајући руке према голобрадом младићу у краткој туници који чучи згрчених ногу на десној страни сцене. Он се левом руком ослања о штаку, а десну, дланом окренутим упоље, подиже ка апостолима очекујући помоћ од њих. Петар благосиља хромог, док се млађи Јован осврће ка њему, дланова окренутих ка посматрачу. Болесника са десне стране придржава пратилац средњих година, такође ослоњен о штаку. На себи има кратку тунику, обојке до колена, а преко левог рамена је пребацио торбу.[4] Догађај посматра група густо збијених Јевреја који стоје у левом углу. У позадини је монументална једнокуполна црква, предимензионираног портала, приказана тако да јој се виде три стране (западна, северна и јужна) са крстом на врху кубета. Зидови цркве су украшени биљним орнаментима, а иза ње, на преградном зиду, насликан је херувим у гризају.

Ово је прво чудо излечења које су учинили апостоли, и једна од најпопуларнијих епизода из Дела апостолских. Слика приказује исцељење хромог просјака пред "лепим" вратима храма, коме је Петар, уместо затраженог новца, подарио здравље. Настарији пример из средњовизантијског периода сачуван је у рукописном зборнику познатом под називом Sacra Parallela из Националне библиотеке у Паризу (Paris. gr. 923) датованом у IX век, на fol. 213r.[5] За маргиналне илустрације какве су у овом кодексу, карактеристичне су минијатуре сведене на главне личности, без описа амбијента.[6] Иконографија је нешто другачија од дечанске, јер је хроми човек већ стао на сопствене ноге. Из исте библиотеке је књига Дела и посланица (Paris. gr. 102) из XII века, где се овај призор налази на fol. 7v, и близак је дечанском: хроми човек клечи пред вратима цркве, исказујући молбу покретом руку, а апостоли га благосиљају.[7] Слично је компонована представа на свитку из катедрале

за разматрање дечанског примера, најзначајнија циклуса у монументалној уметности налазе се у капели Палатини у Палерму (1140–1160) и катедрали у Монреалу (1180–1190), где су представљене библијске сцене из живота Петра и Павла и призори погубљења, cf. O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1949, 294–299, fig. 77–79, 81–83; E. Kitzinger, *I mosaici di Monreale*, Palermo 1960, 36–50. fig. 5–15, t. 77–83.

3 Уз назив сваке композиције стоји њен број у распореду живописа, број стиха или одломка из Дела апостолских који она илуструје и број стиха који је наведен у натпису, уколико је у питању цитат. В. Петковић, *Један циклус слика из Дечана*, Гласник Скопског научног друштва VII–VIII (1930), 83–88, сл. 1–12, описао је Дела апостолска и том приликом нетачно идентификовао неке композиције, а у монографији о Дечанима је исправио грешке, cf. В. Р. Петковић, *Дечани*, II, Београд 1941, 41–44, Т. CCXXXIX, CCXLI, CCXLIV, CCXLVII. Табле из Петковићеве и Бошковићеве монографије биће посебно наведене само за оне фреске које нису репродуковане уз овај рад. О дечанском циклусу било је речи у неколико студија: Myslivec, *Dvě studie*, 101–102; idem, in *Lexicon der christlichen Ikonographie*, Rome–Freiburg–Basel–Wien, 1968, I, col. 170–172, где су побројане све сцене из Дечана; A. Weil Carr, *Chicago 2400 and Byzantine Acts Cycle*, Byzantine Studies 3/2 (1976), 3, et passim; L. Eleen, *Acts Illustration in Italy and Byzantium*, Dumbarton Oaks Papers 31 (1977), 267, 270, 274, et passim. Поменути аутори, осим Мисливеца, служећи се Петковићевим текстом из 1930. године, погрешно су идентификовали неке епизоде.

4 Одећа болесника и његовог пратиоца одговара земљорадничкој ношњи, а штап је пастирски. Cf. J. Ковачевић, *Средњовековна ношња балканских Словена*, Београд 1953, 274, 276, сл. 178, 181, 182.

5 K. Weitzmann, *The Miniatures of the Sacra Parallela. Parisinus Graecus 923*, Princeton 1979, 189, pl. CVII, fig. 483. Уместо широко прихваћеног датовања рукописа у време после иконоборства, Вајцман сматра да је настао у првој половини IX века у Палестини, и то највероватније, у манастиру Св. Саве, cf. *ibidem*, 23–25, 257.

6 За рукопис композитног садржаја начињен је особен избор догађаја из канонског текста. Поред поменуте композиције, ту су Петар и Јован који се обраћају неком човеку (fol. 77v), Ананија и Сапфира (fol. 314v), Петар и Јован исцељују недужне (fol. 213r), Именовање седам ђакона (fol. 163v), Стефан проповеда у синагоги (fol. 13r), Стефанова визија (fol. 40r), Симон маг код Петра и Јована (fol. 146v), Корнелијева визија анђела (fol. 169v), Павле проповеда епикурејцима и стоицима у Атини (fol. 13r), Павле проповеда у Листри, Иконијуму и Антиохији (fol. 28v), Павле говори старешинама Ефеса (fol. 188v, 312v i 362v) и Павле лечи Публијевог оца (fol. 213r), о овом циклусу, cf. *ibidem*, 189–193, 261, pl. CVII–CXI, fig. 483–499.

7 На fol. 7v приказане су четири епизоде из живота апостола: поред Исцељења хромог, ту су још Усековање Јаковљево, Ослобађање Петра из тамнице и Каменовање Стефана, cf. H. L. Kessler, *Paris. gr. 102: A Rare Illustrated Acts of Apostles*, DOP 27 (1973), 212–213, fig. 1.

у Верчелију (XIII век).[8] Италијански свитак садржи цртеже опширног циклуса Дела (27 епизода) начињене према фрескама са зидова исте катедрале, насталим под јаким византијским утицајем (XI–XII в).[9] Ипак, јасно се препознају западни елементи: у композицији Исцељења хромог Петар пружа руку паралитику уместо да га благосиља, као што је случај у византијским примерима.[10] У Новом завету Рокфелер МакКормик (Rockfeller McCormick) из Универзитетске библиотеке у Чикагу, cod. 965 (према ранијој номенклатури – Chicago 2400), насталом на прелазу из XII у XIII век, на fol. 108v, хроми човек клечи између апостола, док се Јован спрема да уђе у храм.[11] На мозаицима Палатинске капеле у Палерму и јужне капеле катедрале у Монреалу (оба споменика из XII века), иконографски модел је врло близак дечанском, само са мањим бројем ликова.[12]

У свим овим примерима хроми човек је представљен као млад и без пратње (приказане само у Дечанима), иако се у тексту истиче да је био старији од 40 година.[13] Исто тако, у већини призора он користи две дрвене, специјално конструисане премештаљке (за сваку руку по једну) које му помажу при кретању, а само у Дечанима носи штаку.

На северном пољу свода су представљени *Петар и Јован пред првосвештеницима Ана и Кајафом* (црт. IV и V, 180, Дела 4, 6–22, натпис, Дела 4, 10, сл. 2). После ноћи проведене у затвору због необјашњивог чуда које су починили са паралитиком – чиме су привукли велику, властима непожељну, пажњу становника Јерусалима – апостоле и бившег богаља позивају пред првосвештенике ради истраге. Излечени стоји у средини, осврће се уплашено ка апостолима, а леву руку подиже ка грудима као да се правда. Са леве стране, енергично ступају Петар и Јован, једном руком показују на излеченог, а у другој држе свитак новог учења. Петар изговара речи: "Да је на знање вама и свему народу Израиљеву да у име Исуса Назарећанина, којега ви разапесте, којега Бог подиже из мртвијех стоји овај пред вама здрав" (Дела 4, 10). Првосвештеници Ана и Кајафа седе на трону и показују на младића пред собом. Иза учесника је прегредни зид украшен орнаментима, а у позадини – зграда синедриона у којој се призор одиграва са уздигнутим улазом у средини, троугаоним фронтоном и две куле, лево и десно. Са задње стране њених кровова виси велум.

8 Eleen, *Acts Illustration*, fig. 4.

9 Приказани су: Исцељење хромог од рођења, Смрт Ананије, Петар кажњава Симона мага, Исцељење Енеја, Васкрс Тавите, Павле и Сила у затвору, Павле и Сила истерују духове, Петрова визија, Петар прима Корнелијеве заступнике, Анђео шаље Филипа, Сусрет Филипа и евнуха, Филип поучава евнуха, Крштење евнуха, Павле прима писмо од првосвештеника, Преобраћање Павлово, Ананијин сан, Исцељење Павла, Крштење Павлово, Расправа Павла са Јеврејима, Павле васкрсава Евтихија, Претсказање Павловог хапшења, Павла воде на губилиште. Cf. C. Cipolla, *La pergamena rappresentante le antiche pitture della Basilica S. Eusebio in Vercelli*, Miscelanea di storia italiana 37, Ser. 3, vol. 6 (1901), 3–12; Eleen, *Acts Illustration*, 258, 260. Љуба Елин сматра да је свитак из Верчелија један од кључних споменика који показују да је иконографија циклуса апостолских дела доспела на Запад из византијске уметности у периоду од XI до XIII века (cf. *ibidem*, 260, 274 et passim). Истражујући односе наративних циклуса канонског текста, Елинова је дошла до тезе о постојању итало–византијске иконографије, која синтетизује две традиције: из Византије би потицала иконографија свих, осим епизода Павловог преобраћања, које би биле западног порекла, а потицале би најкасније из времена владавине Каролинга. Дечански циклус, по њеном мишљењу, успоставља везу између италијанских и старијих византијских представа (*ibidem*, 267), што је запажање које, као и основна теза Елинове, захтева посебан критички приступ.

10 У тексту (3, 7) се изричито каже да је Петар исцелио богаља тиме што га је подигао, али је источнохришћанском менталитету, судећи по сачуваним примерима ове композиције, била ближа идеја исцељења путем симболичног, уместо буквалног геста.

11 Weil Carr, *Chicago 2400*, 9, fig. 4. Сачувано је 13, од првобитних 20 епизода у тексту праксапостола. На првој, данас изгубљеној страни, налазио се портрет писца св. Луке, а минијатуре описују епизоде: Петар и ученици (fol. 106r), Позивање Матеја (fol. 106v), Духови (fol. 107r), Исцељење хромог (fol. 108v), Петар и Јован пред првосвештеницима (fol. 109v), Смрт Ананије (fol. 111r), Визија Стефана пред каменовање (fol. 114v), Савла уводе у Дамаск (fol. 115r), Ананија крсти Павла (fol. 115v), Васкрс Тавите (fol. 116v), Петрова визија (fol. 117r), Петрово ослобађање из затвора (fol. 119v) и Павле лечи хромог у Листри (fol. 122v). Cf. *ibidem*, 2, fig. 1–13.

12 Eleen, *Acts Illustration*, fig. 5 и 7; Demus, *Sicily*, fig. 42A. У оба споменика, приказани су Духови, Излечење хромог, Савле добија писмо од првосвештеника, Савлово преобраћање, Савла уводе у Дамаск, Ананија исцељује Савла, Крштење Павлово, Павле расправља са Јеврејима, Бекство из Дамаска, Исцељење Енеја, Васкрс Тавите, Анђео долази код Петра и Ослобађање Петра из тамнице, Смрт Петра и Смрт Павла, cf. Eleen, *Acts Illustration*, Appendix са табелом споменика и списком представљених епизода Дела апостола.

13 Дела, 4, 22.

Ради прегледније композиције, из групе првосвештеника које помиње текст (4, 5–6), изабрана су само двојица најпознатијих. Овај догађај је много ређе приказиван од претходног, а данас постоји, веома оштећен, само у Новом завету из Чикага, fol. 109v. Минијатура је компонована на сличан начин као фреска из Дечана.[14]

Источно поље свода заузима поучна прича о Ананији и Сапфири, приказана у две епизоде: *Ананија и Сапфира доносе апостолима новац од продате њиве* и *Смрт Ананија* (црт. IV и V, 181, Дела 5, 1–11, натпис 5, 5, сл. 3). Сцена је симетрично подељена: десно су супружници који прилазе Петру и Јовану, смештеним на супротној страни.[15] Петар пружа руку да узме кесу с новцем од Ананије, који је, по други пут у истој композицији, насликан у средини како згрчен пада и умире. Судећи по натпису: "А кад чу Ананија речи ове паде и издахну" – смрт Ананије који је покушао да обмане апостоле и да утаји део новца обећаног за милостињу – представља поенту ове слике. У позадини је преградни зид, иза ког је компликована архитектура са улазним тремом, са чије задње стране виси велум, као и у претходној композицији. На зидовима су флорални украси. Лева страна композиције је доста оштећена, али се сви актери јасно препознају.

Сликар је илустровао три хронолошки одвојена догађаја као да се одвијају истовремено, и тиме створио нејасну композицију са удвојеном фигуром Ананије. По тексту, најпре се појавио Ананија који је потом страдао због покушаја преваре, како је и представљен, а Сапфира је, не знајући шта се догодило, стигла нешто касније, па је и њу снашла иста казна.[16] На ранохришћанском реликвијару од слоноваче из Бреше (друга половина IV в.) илустрована је иста епизода: Сапфира стоји сама пред Петром, док четири помоћника односе тело њеног мужа. Већ у овом најранијем познатом примеру приказана су два тренутка радње.[17] У рукопису Sacra Parallela прича о Ананији и Сапфири представљена је у четири слике. [18] На fol. 314v Ананија долази код Петра и Јована и пада мртав пред њих у једној сцени, као и у Дечанима, а нешто ниже, представљено је одношење његовог тела. Иконографски идентично решене су две комплементарне епизоде на fol. 114v, где је приказана смрт Сапфире.[19] Нешто млађи пример налази се у Новом завету из Чикага, на fol. 111r, а композиција је блиска дечанској: Ананија лежи мртав пред Петром и Јованом, а Сапфира долази по њега.[20] Сликар јеванђеља је боље замислио призор, јер, за разлику од дечанског мајстора, не удваја лик Ананије. На сличан начин је испричан догађај на рељефу архиволте над главним улазом у катедралу Сеса Аурунка *(Sessa Aurunca)*,[21] а на свитку из Верчелија чудо је подељено на два призора: најпре супружници долазе заједно, као у Дечанима, а потом

14 Weil Carr, *Chicago 2400*, 9, fig. 5.

15 Изгледа да Петковић није добро видео ову фреску, јер није препознао апостола Јована, cf. Петковић, *Дечани*, II, 42.

16 Опис у сликарском приручнику Дионисија из Фурне подразумева смрт оба супружника: Сапфира која пада мртва пред Петра и Одношење Ананијевог тела. Cf. Denys de Fourna, *Manuel*, 180.

17 R. Delbrück, *Probleme der Lipsanothek in Brescia*, Bonn 1952, 35–36, pl. 4; H. L. Kessler, *Scenes from the Acts of the Apostles on Some Early Christian Ivories*, Gesta XVIII/1 (1979), 110–111, 116–117, где се аутор залаже за тезу о постојању илустрованих рукописа Дела још у ранохришћанском периоду. Кеслер претпоставља да су минијатуре биле узор за две епизоде приче о Ананији и Сапфири на слоноваči из Бреше. Исти став заступа у тексту каталога *Age of Spirituality, Late antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, Catalogue of the exibition at The Metropolitan Museum of Art, Nov. 1977 – Feb. 1978, New York 1979, 488–489, где је реч о копијама фресака из цркве San Paolo fuori le mura у рукопису Vat. Barb. lat. 4406, са акварелисаним цртежима из 1634. (експонат N° 439). Однос између монументалног и минијатурног сликарства једна је од основних тема, којом се, у својим многобројним радовима, бавио његов ментор Курт Вајцман који сматра да су богато илустроване књиге старозаветних списа, јеванђеља, па и друге, постојале још у рановизантијском периоду. Стога он епоху после иконоклазма схвата умногоме као период обнављања раније формираних, а не као време стварања нових иконографских модела. Cf. класично дело K. Weitzmann, *Illustration in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration*, Princeton 1945. Проучавајући Дела апостола из флорилегијума Sacra Parallela, Вајцман је, као и Кеслер, закључио да је овај циклус, као опширно илустрована књига, постојао још у ранохришћанском периоду. Cf. Weitzmann, *Sacra Parallela*, 261.

18 Weitzmann, *Sacra Parallela*, 189–190.

19 *Ibidem*, pl. CVIII, fig. 485–486.

20 Weil Carr, *Chicago 2400*, 9, fig. 6.

21 Glass, *Sessa Aurunca*, 122, fig. 2.

помоћници износе напоље тело Ананија.[22] Епизода са апостолом Петром и умрлим Ананијом који му лежи пред ногама, са два сведока у позадини, насликана је у Грачаници (1318–1321) на северном зиду у поткуполном простору, као једина представа овог циклуса.[23]

У библијском тексту и у Ерминији Петар се помиње са "осталим апостолима".[24] Уместо дванаесторице, у Дечанима су представљени Петар и Јован, а и у наредним сценама (181–186б) насликана су само њих двојица. Сажимање броја учесника био је начин да се избегне оптерећивање композиције мноштвом фигура, који су користили иконографи најранијих времена (на пример, на реликвијару из Бреше).

Јужни сегмент крстастог свода приказује како Петар и Јован исцељују разне болеснике (црт. IV и V, 182, Дела 5, 12–16, натпис парафразира стихове 5, 15–16, сл. 4). У средини стоје апостоли, окренути леђима један другом. Петар који се упутио на леву страну, лечи благословом голобрадог младића опседнутог духовима, извијеног торза и подигнуте леве руке, длана окренутог посматрачу. На исти начин Јован исцељује богаља који чучи придржавајући се за дрвену премештаљку,[25] и болесника средњих година са шеширом на глави који се ослања о штап.[26] На њему је туника која се отворила и открила патолошки увећане тестисе, због чега он тражи помоћ од апостола.[27] Догађај се одвија пред улазом у Јерусалим, чије су зидине украшене крупним геометријским и флоралним мотивима.

Док су претходне три композиције дословно илустровале текст, четврта слика крстастог свода приказује општију тврдњу, према којој су се апостоли прославили чудом са паралитиком, па им је народ, поверовавши, доводио своје ближње на излечење: "Тако да и по улицама изношаху болеснике и метаху по постељама и на носилима, да би кад Петар прође барем сјенка његова осенила кога од њих. А долажаху многи и из околнијех градова у Јерусалим, и доношаху белеснике, и које муче нечисти духови; и сви оздрављаху." (5, 15–16).

Овај догађај је сачуван само још у зборнику Sacra Parallela, fol. 213r на истом листу, испод сведеног Исцељења паралитика. За разлику од оригиналне представе или слободне интерпретације за сада непознатог узора дечанске фреске, у париском кодексу иконографско решење је сасвим сумарно: Петар и Јован благосиљају болесника који пружа руке ка њима.[28]

Циклус се наставља у лунети на западном зиду призором *Батинања Петра и Јована* (црт. II, IV, и V, 183, Дела 5, 17–18, натпис 5, 18, сл. 5). Апостоли клече на брежуљку, на левој страни сцене, огртача задигнутих у висини груди, а два мучитеља замахују дрвеним батинама на њих. Јован се осврће, изражавајући мимиком молбу за милост. Десно стоји првосвештеник на суседанеуму престола, подигавши обе руке у знак гнева и противљења, а група Јевреја је збијена иза њега. У другом плану је преградни зид, на који се ослањају два стубића фантастичне грађевине високог и уског трема, у чијој је лунети насликано оштећено попрсје фигуре са нимбом и жезлом у десној руци.

Дечанска композиција са Петром и Јованом је највероватније настала према постојећем иконографском решењу за сличан догађај са Павлом и Силом. О томе сведочи копија мозаика из римске цркве Св. Павла изван зидина, која илуструје стих: "И слеже се народ на њих и војводе издријеше им хаљине и заповедише да их шибају" (Дела 16, 22). У Дечанима, као и у римској цркви, апостоли су приказани како клече и моле за милост, док мучитељи замахују батинама, а десно, у другом плану, првосвештеници показују на њих.[29] С обзиром

22 Cipolla, *La pergamena*, pl. II.

23 Б. Тодић, *Грачаница. Сликарство*, Београд 1988, 213, сл. 57.

24 Дела 4, 33, 37; 5, 2; 5, 12; 5, 18; 5, 29; 5, 40.

25 Богаљ згрчених ногу користи исто помагало као паралитичар на минијатурама и мозаицима Исцељења хромог, док се у Дечанима, као што је напред речено, хроми човек ослања о штаку.

26 Ковачевић, *Средњовековна ношња*, 276, сл. 181, помиње овакав шешир као типичан за српску народну ношњу.

27 Одређене теме у византијској уметности, као што су Крштење, почетна поглавља из Књиге постања и Страшни суд, подразумевају представљање нагог тела. Ипак, приказивање полних органа сасвим је ретко, текст Дела ни на који начин не наговештава одређену болест, па је вероватно да је мајстор из личних разлога насликао описаног болесника. Петковић не помиње овај необичан детаљ, cf. Петковић, *Дечани*, II, 42.

28 Weitzmann, *Sacra Parallela*, 190, pl. CVIII, fig. 487.

29 Waetzoldt, *Kopien nach Mosaiken und Wandmalereien*, fig. 381–382; Eleen, *Acts Illustration*, 275, fig. 40 и 41.

на то да су ликови апостола типолошки портрети Петра и Јована, а да фреску прати одговарајући натпис: "И дигоше руке своје на апостоле" (Дела 5, 18), немогуће је препознати је као страдање Павла и Силе.[30]

Прича се потом враћа на северни зид, где су под сводом представљене три епизоде у оквиру једне зидне површине (сл. 6). У десном углу је *Хапшење Петра и Јована* (црт. IV и V, 184а, Дела 5, 18, натпис друга половина стиха 5, 18). Младић води двојицу апостола ка затвору, држећи Петра за руку, а иза њих је збијена група грађана Јерусалима, од којих један замахује батином. Средишњи догађај, *Анђео се јавља Петру и Јовану у тамници* (црт. IV, и V, 184б, Дела 5, 19, натпис 5, 19), заузима највећи простор: апостоли седе у засведеној тамничкој просторији у којој се појављује анђео, који их десном руком благосиља, а у левој држи свитак. Последње је *Ослобађање апостола из тамнице* (црт. IV и V, 184в, Дела 5, 19–20, нема натпис). Пошто су побегли из затвора, анђео показује апостолима пут којим треба да пођу.[31]

Изгледа да је једино у Дечанима представљено краткотрајно заточеништво Петра и Јована, описано у 5. поглављу. Иконографска решења за чешће приказиване догађаје из 12. главе (1–10) – Хапшење Петра, његов боравак у тамници и чудесно ослобађање уз помоћ анђела - искоришћена су за опис догађаја са Петром и Јованом.[32] Иконограф је употребио основну концепцију, али је истовремено пратио свој део текста: у затвору су заточена двојица апостола, изостављени су заспали стражари и окови на ногама ухапшеног, који се помињу у 12, али не и у 5. поглављу. Неке епизоде из 12. главе – Петрово хапшење, заточеништво и ослобођење уз помоћ анђела, сачуване су у малобројним рукописима и на мозаицима на Сицилији. Сцена са анђелом који долази код Петра илустрована је у Paris. gr. 102 и у Новом завету из Чикага, fol. 119v.[33] На сицилијанским мозаицима приказана су оба догађаја: Анђео са Петром у тамници и Бекство из затвора.[34] Догађаји везани за Петрово заточеништво илустровани су у менологу у припрати Старог Нагоричина (1316–18), где апостол спава у тамници, у коју је неприметно ушао анђео,[35] и, у оквиру истог циклуса, у припрати Дечана (1346/47),[36] како му, ослобођеном, анђео показује пут.[37]

После бекства из тамнице апостоли одлазе у храм да уче народ, одакле их, по други пут, приводе првосвештеницима: *Петар и Јован поново пред првосвештеницима* (црт. II, IV и V, 185а, Дела 5, 27–28, натпис 5, 28, сл. 7). Фреска је насликана на западном зиду испод Батинања апостола (183). Лево седи архијерej и пружа руке ка апостолима говорећи: "Не заприjетисмо ли вам оштро да не учите у ово име?" (5, 28). Поред његовог трона стоји млад послужитељ са високим свећњаком, а иза њега је засведена грађевина. На десној половини фреске је приказано *Протеривање Петра и Јована* (црт. II, IV и V, 185б, Дела 5, 33, без натписа, сл.7). Апостоли су у десном углу, осврћу се за собом према младићу који левом руком подиже батину, а десном гура Петра. У позадини је стеновит пејзаж. Десна страна композиције је доста оштећена, али је, судећи по даљем току радње, јасно да она илуструје стих 5, 33: "А кад чуше, врло се расрдише и мишљаше да их побију." Била је то реакција на тврдње Петра и осталих апостола који су се недвосмислено изјаснили као сведоци и настављачи Месијиног дела (5, 29–32). Разгневљени првосвештеници у синедриону одлучили су да убију апостоле, који су се усудили да изјаве како Бога треба слушати пре него људе, и оптужили првосвештенике да су убили Спаситеља.

30 Љуба Елин је, ипак, идентификује као Батинање Павла и Силе, cf. Eleen, *Acts Illustration*, 274–275. У Лексикону византијске иконографије, cf. *LCI*, I, col. 172, иста фреска је протумачена као Хватање Петра и Јакова од Иродових војника (12, 1–3). О Петру и Јовану погрешно, као Павлу и Сили, cf. такође Weil Carr, *Chicago 2400*, 3.

31 Петковић, *Дечани*, II, 42, није видео натписе прве и друге епизоде.

32 Eleen, *Acts Illustration*, 273, fig. 33, три призора тумачи као илустрације 12. поглавља.

33 Cf. Kessler, *Paris. gr. 102*, 213–214, fig. 1; Weil Carr, *Chicago 2400*, fig. 12.

34 Cf. Demus, *Sicily*, fig. 41B, 82B и 82C.

35 П. Ј. Поповић, В. Р. Петковић, *Старо Нагоричино – Псача – Каленић*, Београд 1933, т. X/1.

36 Г. Суботић, *Прилог хронологији дечанског зидног сликарства*, Зборник радова Византолошког института 20 (1981), 130.

37 Петковић, *Дечани*, II, Т. CVIII.

На широкој површини северног зидног платна, испод догађаја у тамници, насликане су три епизоде (сл. 8). *Фарисеј Гамалило говори првосвештеницима* (црт. II, IV и V, 186а, Дела 5, 34–39, натпис 5, 37), сцена је веома оштећена шалитром. Гамалило је старији човек дуге седе косе и браде који живо расправља са двојицом првосвештеника, а у позадини је насликана једноставна јавна грађевина са издигнутим средњим делом, у којој се радња одвија. Приказан је тренутак када се фарисеј Гамалило, човек са угледом у народу, успротивио намери првосвештеника да убију апостоле, и посаветовао их да пусте окривљене.

Последња композиција која се односи на Петра и Јована приказана је у наставку зидне површине: *Кажњавање и протеривање апостола* (црт. IV и V, 186б, Дела 5, 40, натпис 5, 40). Петар и Јован беже, осврћући се за собом, а двојица их нападају. Млађи човек хвата Петра за раме и замахује батином, а старији подиже руку шаке згрчене у песницу. Сличан догађај приказан је на готово идентичан начин на западном зиду у епизодама Хапшења (184а) и Протеривања Петра и Јована (185б).[38]

Неприлике Петра и Јована добиле су необично велик простор – чак осам епизода илуструје сасвим узан сегмент приче (Дела, 5, 18–40), који је илустрован само у Дечанима. При томе су три сцене хапшења, кажњавања и протеривања апостола готово пресликане једна с друге: 184а (5, 18), 185б (5, 28) и 186б (5, 40), а за три епизоде је позајмљено иконографско решење неких чешће илустрованих догађаја: Батинање Петра и Јована (183, 5, 18) приказано је по моделу за Кажњавање Павла и Силе (16, 22), Анђео долази код Петра и Јована у тамницу (184б 5, 19) уместо Анђеоске посете апостолу Петру (12, 6–8), а Ослобађање Петра и Јована (184в, 5, 19–20), иконографски је заменило Петрово ослобађања из затвора (12, 9).

Чини се да разлоге оваквог избора тема можемо само нагађати.[39] Могуће је да је главни мајстор пропустио да благовремено начини тачан избор композиција у западном травеју северног брода, па је отуд, трудећи се да попуни простор, иконографски удвајао неке призоре и користио познате моделе, овде употребљене за илустровање оних делова текста за које није имао сликарске предлошке. Размишљајући о узроцима оваквог организовања циклуса треба имати на уму да све приказане епизоде из 5. поглавља натписима и распоредом тачно прате текст Дела, да су позајмљена иконографска решења увек прилагођена новом тексту који илуструју, и да у поменутим призорима нема елемената недоследности који би се могли објаснити грешкама или несналажењем зографа, како је претпостављао Јозеф Мисливец.[40]

Иза Протеривања апостола на северном зиду, насликано је Каменовање Стефана, којем хронолошки претходи *Проповед Стефанова* (црт. II, IV и V, 187, Дела 7, 2–53, натпис 7, 2, сл. 8), неуспео покушај његове одбране од лажних сведока.[41] Композиција је смештена у зону испод Каменовања, изнад лукова који отварају пролаз у северну капелу. У средини фронтално стоји ђакон Стефан, благосиља подигнутом десном руком, а у левој држи свитак. Лево и десно су групе првосвештеника и грађана, а у позадини се виде зидине града Јерусалима у пејзажу, иако је по тексту (6, 12) Стефан своју проповед изговорио у синедриону, а не ван града, где је каменован. Ова ретко илустрована епизода насликана је и у рукопису Sacra parallela, fol. 213r, где се радња одвија у одговарајућем амбијенту скупштине.[42]

У зони изнад, као што је речено, налази се епилог овог догађаја – *Каменовање св. Стефана* (црт. IV и V, 186b, Дела 7, 54–60, натпис није цитат: **повыкнь быс(ть) с(вѣ)ты стѣфань**, сл. 8) Првомученик клечи у крајњем десном углу, леђима окренут својим мучитељима, а главу подиже ка Христу Емануилу у полуфигури, који га благосиља из сегмента

38 У *LCI*, I, col. 172, сцене Петар и Јован поново пред првосвештеницима и Протеривање Петра и Јована (185а–б) поменуте су као јединствена, доста оштећена композиција која илуструје стих 12, 4. У табели Љубе Елин последње три епизоде 185b, 186а–b нису ни поменуте, cf. *ibidem*, Appendix.

39 Myslivec, *Dvě studie*, 101–102, сматрао је да овакав избор, односно понављање сцена треба схватити као грешку, а Петковић, *Дечани* II, 43, само констатује да су догађаји из 5. поглавља детаљно описани.

40 *Ibidem*, 102.

41 Ниједан од поменутих страних аутора није препознао Стефанову проповед.

42 Weitzmann, *Sacra Parallela*, pl. CVIII, fig. 489.

неба. Стефан изговара последње речи: "Господе! Не прими им ово за гријех." (7, 60). Шест младића у кратким туникама замахује каменицама, а Савле седи на брежуљку и чува хаљине (7, 58). У десном углу су зидине Јерусалима (7, 58), јер су се, по тадашњим обичајима, егзекуције изводиле ван градских зидина.

Призори Каменовања Стефана су били прилично популарни и сачували су се у већем броју рукописа. Као маргинална илустрација, Каменовање је приказано у Теодоровом псалтиру из Британског музеја у Лондону, Add. 19352 (IXв.), fol. 38r.[43] Сва три преписа Хришћанске топографије Козме Индикоплова садрже овај призор. Најстарији препис, Vatic. gr. 699 (IX век), приказује Каменовање на fol. 82v. Два рукописа из XI века налазе се у манастиру Св. Катарине на Синају, cod. 1186, fol. 128r, и у библиотеци Лауренцијани у Фиренци, Laur. cod. Plut. 9, 28, где је на fol. 170v приказано Каменовање.[44] Стефаново страдање представљено је и у чувеном ватиканском Менологу Василија II, Vatic. gr. 1613 (975–1025), p. 275,[45] Paris. gr. 102, fol. 7v и у рукопису Chicago 2400, fol. 114r.[46]

У овим призорима број учесника је сведен на основне личности – првомученик, два до три нападача и Савле (изостављен само у чикашком Новом завету). Градске зидине се виде једино у Менологу и ватиканском рукопису Козмине Топографије, а из сегмента неба се свуда појављује Божја рука уместо полуфигуре Христа Емануила из Дечана. Христ у зрелим годинама стоји пред широм отвореним вратима неба у истој композицији у менологу дечанске припрате.[47] У преписима Хришћанске топографије Божја рука пружа Стефану мученички венац.

Представом *Сахрана св. Стефана* (црт. II, IV и V, 188, Дела 8, 2, натпис описује композицију, сл. 7) на западном зиду, у нивоу Каменовања, завршава се део циклуса посвећен првомученику. Он лежи у отвореном каменом саркофагу са двосливним поклопцем, над главу му се нагиње троје људи, а крај ногу седи жена која укрштених ногу и раширених руку оплакује покојника. Догађај се збива у пејзажу, а фреска је у великој мери оштећена шалитром.

Пратеће епизоде уз Каменовање, најпопуларнију сцену из живота св. Стефана, јавиле су се у кодексу Sacra Parallela, где је приказана Стефанова визија Бога Оца и Сина коју је имао пред смрт, fol. 40r (7, 55–56) и Апостоли како именују седам ђакона на fol. 163v (6, 2–3),[48] потом, на минијатури из Чикага где је такође представљена визија коју је Стефан имао пре егзекуције. У фирентинском fol. 170r и синајском fol. 127v препису Козминог текста Остављање одеће код Савла је издвојено као посебна епизода,[49] док се сцене проповеди и сахране не појављују у постојећим рукописима.

Према библијском тексту, у наставку је испричан догађај са Симоном магом, који је, немајући вере у себи, покушао да новцем купи силу Св. духа од апостола, (8, 9–24). То је једина епизода која је није илустрована у изабраном одломку Дела апостолских.

На западном зиду, испод Сахране св. Стефана, живописана је композиција која приказује наредни догађај: *Апостол Филип поучава властелина царице етиопске* (црт. II, IV и V, 189, Дела 8, 26–35, дуг натпис слободно преноси садржину одељка 8, 27–30, сл. 9). Епизода говори о ширењу јеванђеља међу припадницима других народа, које је убрзо постало један

43 Каменовање Стефана прати текст псалма (34, 20–21), cf. S. Der Nersessian, *L'illustration des Psautiers grecs du Moyen âge*, II, Bibliothèque des Cahiers archéologiques, vol. V, Paris 1970, 33, pl. 22.

44 За ватикански и фирентински препис, cf. Kessler, *Paris. gr. 102*, fig. 12, 13 и 14 (Остављање одеће код Савла); за ватикански и синајски, cf. Weitzmann, *Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts*, Berlin 1935, 4, 38, 58–59, fig. 16, 388. Сва три рукописа илуструју исте догађаје из Дела апостолских – поред Каменовања св Стефана, приказане су епизоде Павловог преобраћања. Кеслер предлаже фирентинску верзију као најближу оригиналним илустрацијама. Cf. Kessler, *Paris. gr. 102*, 215.

45 *Ibidem*, fig. 11; *Il Menologio*, p. 275. Осим Каменовања приказани су Филип и евнух, (p. 107) и Усековање Јаковљево (p. 185). Cf. такође, Kessler, *Paris. gr. 102*, fig. 11.

46 Kessler, *Paris. gr. 102*, fig. 1; Weil Carr, *Chicago 2400*, fig.7.

47 Композиција из свода западног травеја јужног брода, веома је оштећена у доњем делу. Cf. Петковић, *Дечани*, II, T. CXL.

48 Weitzmann, *Sacra Parallela*, pl. CVIII, fig. 488.

49 Kessler, *Paris. gr. 102*, 215, fig. 14.

од основних задатака апостола. У причи о Филипу се каже како га је анђео послао на пут да поучи новој вери побожног Етиопљанина високог рода који се из Јерусалима враћао кући.

Голобради Филип је приказан како седи са властелином–евнухом на седишту двоколице у пратњи слугу. Евнух је одевен у кратку тунику, на глави има мараму која указује на његово оријентално порекло, на коленима држи отворену књигу из које се чита: "Као овца на заклање беше вођен" (Ис. 53, 7), а Филип му тумачи стихове као пророчанство Новог завета. Двоколицу вуку два коња, а пратњу чине тројица слугу са фантастичним кацигама на главама. У позадини је типичан стеновит пејзаж, а десно, у даљини, зидине града.

Значајна паралела за призор у коме Филип тумачи странцу Исаијино пророштво садржана је у Менологу Василија II. Замисао је слична, али је талентованији минијатуриста остварио природнију композицију у којој евнух управља колима док разговара са Филипом који у руци држи свитак. Евнух је исправно приказан као црнац са коврџавом косом, за разлику од лика у Дечанима, где мајстор није умео да истакне расне одлике и само је одећом показао разлику између њих двојице.[50] Вероватно је неспособност да представи фигуре у перспективи навела дечанског мајстора да, уместо четири коња који вуку двоколицу, на фресци прикаже само два. Изгледа да је четворопрег био уобичајен, јер се, упркос скученим димензијама, редовно јавља у псалтирима из IX века. Филипова поука и Крштење евнуха приказани су у Хлудовском псалтиру из Историјског музеја у Москви, N° 129, fol. 65r,[51] Теодоровом из Лондона, Add. 19352, fol. 85v,[52] и псалтиру Пантократор бр. 61 из истоименог манастира са Атоса, fol. 85v.[53] Судећи по популарности Филипових доживљаја, међу несталим минијатурама из рукописа Chicago 2400 вероватно су се налазиле једна или две епизоде из приче о апостолу Филипу и евнуху.[54] На свитку из Верчелија приказана су четири сукцесивна догађаја: Анђео упућује Филипа на пут, Сусрет Филипа и евнуха, Филип поучава евнуха и Крштење евнуха.[55] Композиције потичу од византијског модела, али су поједностављене. То се јасно опажа на представи поуке, где нико не управља колима: Филип и евнух држе књигу обема рукама, а за пратњу се није нашло места. Као у Менологу, евнух Етиопљанин и овде има типичну кратку, црну косу.

Прича се наставља композицијом *Крштења евнуха* (црт. II, IV и V, 190, Дела 8, 36–38, натпис 8, 38),[56] насликаном на пиластру западног зида који дели северни брод од капеле Св. Димитрија (сл. 10). Стојећи на стеновитој обали Филип полаже десну руку на главу нагог евнуха који му пружа руке, наивно приказан у полуклечећем положају као да лебди над површином воде. У тексту се каже да су обојица ушла у воду (Дела 8, 38), али је сликар можда искористио иконографски узор редовно приказиваног Христовог крштења где Јован Крститељ стоји на обали Јордана. Призор оживљавају два пролазника који посматрају догађај. У псалтирима је решење слично дечанском.[57]

На западној страни северозападног ступца који одваја северни брод и капелу Св. Димитрија, смештена је последња сцена из живота апостола Филипа: *Анђео Господњи узима Филипа* (црт. IV, 191, Дела 8, 39–40, натпис 8, 39, сл. 10). Представа описује чудесан нестанак апостола, кога је анђео однео у град Азоту да настави да проповеда. Евнух са Филипом седи у двоколици, у другачијој одећи него у претходној композицији, иако догађаји теку без временске цезуре, а у горњем десном углу лети анђео носећи апостола. Под њима су зидине града Азота и планински врхови. Сачувани споменици који су узети у обзир, не пружају паралеле за ово чудо са апостолом Филипом.

50 *Il Menologio*, p. 107; Eleen, *Acts Illustration*, 270, fig. 15.

51 М. В. Щепкина, *Миниатюры Хлудовской псальтыри. Греческий иллустрированный кодекс IX века*, Москва 1977, fol. 65r, као илустрација псалма 67, 32.

52 Der Nersessian, *L'illustration des Psautiers grecs du Moyen âge*, fig. 13.

53 S. Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen âge, I: Pantocrator 61, Paris. gr. 20, British Museum 40731*, Bibliothèque des Cahiers Archéologiques, I, Paris 1966, pl. 11.

54 Своју претпоставку заснива на понављању ових сцена у псалтирима, опширном приказу у ротулусу из Верчелија, и у Дечанима, cf. Weil Carr, *Chicago 2400*, 10.

55 Eleen, *Acts Illustration*, fig. 11.

56 Петковић, *Дечани*, II, Т. CCLIX.

57 Cf. нап. 50, 51 и 52.

Окончавши причу о Филипу, писац Дела започиње део текста посвећен доживљајима апостола Павла, а фреска у другој зони западног зида описује три момента из његовог живота (сл. 11). На левој страни се види како *Савле добија дозволу за прогањање хришћана* (црт. II, IV и V, 192a, Дела, 9, 1–2, натпис 9, 1). Савле прилази двојици првосвештеника који седе на високом, украшеном трону под тремом, а иза полукружног наслона стоји трећи првосвештеник. Архијерej који седи предаје Савлу исписану дозволу, а ставови и гестикулација тројице људи указују на жив разговор који воде. На путу у Дамаск догодило се *Павлово преобраћање* (црт. II, IV и V, 192b, Дела 3, 7, натпис 9, 3). Од изненадне светлости која га је обасјала, Савле је пао на земљу и чуо речи: "Савле, Савле, зашто ме гониш?", а на питање преобраћеника: "Ко си ти Господе?", добио је одговор: "Ја сам Исус кога ти гониш" (Дела 9, 4–5). Савле клечи, склопљених очију, осврћући се према допојасном Христу Емануилу који га благосиља из кружне светлосне мандорле из које избијају зраци, а најјачи међу њима управљен је ка преобраћенику.[58] Иза главне личности збили су се пратиоци, збуњени, подигнутих руку. У позадини је стеновит пејзаж. *Улазак у Дамаск* (црт. II, IV и V, 192c), илуструје стих Дела 9, 8: "А они га узеше за руку и уведоше у Дамаск", а натпис "Устани и уђи у град" (Дела 9, 6), цитира Христове речи којима се обратио Савлу у претходно описаној епизоди. Савле склопљених очију стоји на капији града Дамаска, а младић га води за руку.

На пиластру десно од претходне фреске приказано је како *Ананија крштава Павла* (црт. II, IV и V, 193, Дела 9, 17–18, сл. 12). Павле, први пут са нимбом, стоји наг у мермерном базену видљив до појаса, и подиже руке, дланова окренутих посматрачу. Ананија, средњих година, такође са нимбом, полаже десну руку на његову главу, а у левој држи свитак. Кућа Јуде из Тарса у којој се догађај збио (Дела 9, 11), насликана је у позадини као једноставна грађевина, са високим улазом и кровом на две воде. На западној страни северозападног ступца, испод чуда са апостолом Филипом, насликано је како *Св. Павле проповеда у Дамаску* (црт. IV, 194, Дела 9, 20–22, натпис описује призор, сл. 13). Пред зидинама града Дамаска, на десној страни композиције, св. Павла сачекује народ да чује реч Божију. Он десном руком благосиља, а у левој држи свитак. Иза градског бедема види се црква са крстом на темену куполе. У позадини леве половине фреске је стеновит пејзаж, чији се врхови издижу иза Павла, истичући га као најзначајнију личност призора.

Међу преписима Козмине Топографије, Преобраћање Павла у три епизоде постоји само у синајском рукопису, cod. 1186, fol. 128v,[59] док у ватиканском, fol. 83r и фирентинском fol. 171v, недостаје прва епизода.[60] У кодексу Ebnerianus, p. 419 (почетак XII в.) налази се само призор преобраћања.[61] Тамо је Савле представљен без пратње, како се подигнуте главе и покривених руку обраћа Христу који му се јавља из сегмента неба. У свим осталим примерима слика прецизно илуструје текст: чувши Христове речи, Савле пада на земљу. У ватиканском и синајском рукопису Козмине Топографије, као и у књизи Дела и посланица Robinson Trusta из Лондона, fol. 121v, приказане су две епизоде – Савле је најпре зачуо Христове речи и подигао поглед ка небу, а потом пао на земљу.[62] Тај пад је у овим споменицима добио облик проскинезе са значењем потпуне покорности и прихватања божанске

58 Петковић, *Дечани*, II, 44, сматра да покрет Христа сведочи да се он говором обратио Савлу, али се на фресци јасно види да Христ десном руком благосиља, а у левој држи свитак.

59 Weitzmann, *Illustration in Roll and Codex*, pl. XIV, fig. 192.

60 Eleen, *Acts Illustration*, fig. 21; H. L. Kessler, *The Illustrated Bibles from Tours*, Princeton 1977, fig. 176 и 178.

61 C. Meredith, *The Illustration of Codex Ebnerianus: A Study in Liturgical Illustration of the Comnenian Period*, in Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 29 (1966), 423, pl. 70, fig. d.

62 У ватиканском и синајском препису Козмине Топографије минијатуре са Преобраћањем садрже остатке првобитне иконографије (можда још из рановизантијског периода) – у наративним призорима слика се стојећа фигура *Павла са књигом или свитком (у ватиканском препису Савле има нимб у Преобраћању и Увођењу у Дамаск*, дакле још пре Крштења). Портрет Павла који носи своје рукописе типичан је за илустрације Дела и посланица у којима су представљене само појединачне фигуре аутора и учесника (Ms. 533 из Walters Art Gallery). Касније, како показују и мозаици на Сицилији, сцене се композиционо прочишћују и постају читљивије. Иако је иконограф имао више простора, у Преобраћању је приказан само један догађај – како Савле пада на земљу, као и у Дечанима. Cf. Buchthal, *Some Representations*, 44–45, Taf. 9; Demus, *Sicily*, fig. 40A и 78A; Der Nersessian, *The Praxapostolos of the Walters Art Gallery*, 39–50 (илустрације у тексту).

мисије која му је додељена. У Дечанима је тај став унеколико измењен, јер Савле окреће главу према Христу из сегмента неба. У Палерму и Монреалу, секвенци која описује Преобраћање и Павлов боравак у Дамаску посвећена је већа пажња: осим три епизоде Конверзије и Крштења, ту су Расправа са Јеврејима, бекство из Дамаска, а у Монреалу и Долазак Ананија код Савла.[63] Дечанске представе сведеније су од сицилијанских. У Палерму је Павле приказан у тренутку пада, док је у Монреалу додирнуо земљу рукама.[64] У оба споменика, за разлику од дечанског Емануила, Христ који се појављује из сегмента неба приказан је у зрелом добу. Крштење је у овим споменицима свечано замишљено: безен у којем стоји Павле смештен је под киворијум, уз старог и седог Ананију, одевеног у свештеничку одећу, служи ђакон који држи свећу,[65] а из сегмента неба се спушта светлосни зрак са голубом, симболом св. Духа, управљен ка Павлу. Отуда, ближу паралелу за дечанску композицију пружа Нови завет из Чикага (Chicago 2400), fol. 115v, где је догађај скромно описан: млади Ананија благосиља нагог Павла који стоји у базену.[66] У овом рукопису, свитку из Верчелија и Дечанима, Ананија не носи одело свештеника, јер се ова његова функција не помиње у библијском тексту. У чикашком рукопису недостаје Преобраћање, које је са представом Пут у Дамаск (fol. 115r) и Крштење Павлово чинило целину од три композиције. Пут у Дамаск замењује уобичајену сцену Уласка у град. У сцени Пута у Дамаск нису приказани бедеми града већ само пејзаж, на основу кога је епизода иденитификована.[67] Последњи призор из приче о св. Павлу који проповеда становницима Дамаска приказан је на сицилијанским мозаицима.

* * *

Догађаји представљени у циклусу Дела апостолских у Дечанима илуструју текст библијске књиге од поглавља 3, 1 до 9, 22. У изабраном одломку није начињен избор тема, већ је радња праћена веома исцрпно, понекад буквално ред по ред, тако да се чак дешава да две епизоде илуструју само један стих. Изразито опширно приказан циклус омогућава "читање" илустрованог текста само на основу фресака, тим пре што су натписи најчешће цитати канонских Дела, понекад дуги, и исписани у два до три реда. По овим својим својствима дечански циклус је близак претпостављеном изгледу прототипа за сликани циклус канонског текста дела апостолских: богато илустрованој, луксузној књизи.[68]

Још 1930. године Владимир Петковић је претпоставио да су сликарима дечанског циклуса као узор послужиле минијатуре,[69] а истраживања рукописа Хуга Бухтала, Курта Вајцмана, Херберта Кеслера, Анмари Уејл Кар и Љубе Елин, објављивана током шездесетих и седамдесетих година, пружила су бројне примере који потврђују ову тезу, будући да за циклусе настале искључиво на основу канонског текста, не постоје сачуване паралеле у монументалној уметности.[70] Сачувани рукописи Дела су сразмерно малобројни, а илустроване књиге су изузетно ретке: 1. рукопис број 533 из Walters Art Gallery; 2. Дела и посланице из Лондона у поседништву Robinson Trust–a; 3. Codex Ebnerianus; 4. Paris. gr. 102; 5. Chicago

63 Demus, *Sicily*, fig. 40A–B, 41A (Палермо), fig. 77B, 78A–C, 79 (Монреале).

64 Demus, *Sicily*, fig. 40A и 78A.

65 Cf. нап. 60.

66 Ананија се најчешће представља као старац или човек зреле доби (какав је у Дечанима). Weil Carr, *Chicago 2400*, 11–12, fig. 9.

67 *Ibidem*, fig. 8.

68 Бухтал је први поставио ову тезу, сматрајући да је у питању византијски илустровани рукопис настао непосредно по завршетку иконоклазма, који је убрзо постао доступан минијатуристима каролиншких библија. Cf. Buchthal, *Some Representations*, 48. Свој начелни став о минијатурама рановизантијског периода као узорима за иконографска решења у монументалној уметности после иконоклазма, Вајцман примењује и на циклус Дела, cf. K.Weitzmann, *The Place of Byzantine Book Illumination, Past, Present and Future*, in The Place of Book Illumination in Byzantine Art, Princeton 1975, passim; idem, *Cyclic Illustration in Byzantine Manuscripts*, 76–77; idem, *Sacra Parallela*, 257, а његов методолошки приступ је прихватио и даље развио Херберт Кеслер, бавећи се посебно неким проблемима везаним за овај циклус. Cf. Kessler, *Paris. gr. 102*, 215–216; idem, *Bibles from Tours*, 124; cf. такође нап. 17.

69 Петковић, *Циклус слика из Дечана*, 88.

70 Cf. нап. 2 et passim.

2400, којима се придружује свитак из катедрале из Верчелија. Нешто су бројнији секундарни извори, попут преписа Хришћанске топографије Козме Индикоплова, зборника Sacra Parallela, псалтира и менолога, чији су илуминатори највероватније преузимали готова иконографска решења из рукописа канонског текста.[71] Sacra Parallela, Chicago 2400 и свитак из Верчелија једини садрже опширнији избор тема. Међутим, како се неке сцене јављају само на једном месту, тек сви рукописи посматрани заједно дају довољно података о разноврсности у избору епизода, чији је избор, очигледно, био резултат одлуке уметника или наручиоца. Тако се могло догодити, да упркос касном датуму настанка, дечански циклус допринесе спознаји о тематском репертоару јер садржи неке ретке или јединствене представе: Разговор фарисеја Гамалила са првосвештеницима, Проповед и сахрана св. Стефана, Анђео односи апостола Филипа у Азоту и Проповед св. Павла у Дамаску. Поред ретко виђаних, у Дечанима су нашли место и најчешће илустровани догађаји из библијске приче: Исцељење хромог од рођења, Кажњавање Ананије и Сапфире, Каменовање Стефана, Филипова поука евнуху и Преобраћање Павлово. Од познатих мотива, изостављени су, можда у корист детаљног приказа из пете главе, Усековање Јаковљево, Ослобођење Петра из тамнице (12. поглавље), Васкрс Тавите и Петрова визија. Фреске које илуструју 5. поглавље представљају посебан проблем због понављања, односно позајмица иконографских решења за сродне, а чешће приказиване теме.

Наш покушај да у изабраном одломку препознамо неке изузетне догађаје, чиме би се објаснио избор творца програма – није уродио плодом. Насупрот томе, ту су приказани сви облици апостолских делатности: они лече помоћу Св. духа, поучавају или крштавају неверике, и напокон (а по значају на првом месту) трпе или страдају због своје вере.

Иконографски гледано, представе дечанског циклуса сродне су онима из Менолога Василија II, преписима Хришћанске топографије, појединачним епизодама из париског јеванђеља (Paris. gr. 102) и сицилијанским мозаицима. Реч је ипак о традицији која је наслеђивана до Дечана, а не о блиским паралелама.

Свитак из Верчелија (XIII в.) рађен на основу фресака које су украшавале зидове катедрале, сведочи о томе да илустровање канонских Дела у Дечанима не представља усамљен пример у монументалном сликарству. Иконографија свитка је протумачена као византијска и, уз Дечане, данас представља једини пример овог циклуса у монументалној уметности. Међутим, док је у Дечанима приказан само један сегмент приче – почетна поглавља – свитак илуструје читав текст Дела апостолских. Очигледно је да су канонски циклуси на зидовима цркава представљали изузетке. Тако су, једва десетак година после Дечана, у Матеичу, Дела била поново приказана према апокрифима.

У српској средњовековној уметности Дечани су први споменик у којем је насликан овај циклус.[72] Највеће зидне површине које су до тада стајале сликарима на располагању свакако су представљале један, али вероватно не и једини разлог за увођење ове теме. Без обзира на то да ли је јединствен избор мотива за дечанска дела апостолска био последица неког практичног разлога (недовољно осмишљен програм тог дела простора, недостатак картона за неке друге призоре, или нешто треће), може се узети у обзир и – не тако мало вероватна могућност – да је реч о пажљиво планираном циклусу. У украшавању највеће српске задужбине, оличењу највишег домета српске средњовековне државе, тешко да је концепција појединих програмских целина била препуштена случају. Ако би ова претпоставка била тачна, онда би прецизнији назив циклуса био – почеци Дела апостолских. У преводу на савремени историјски тренутак – значајно проширење јурисдикције српске цркве и почетак њеног организовања – новооснована патријаршија била би упоређена са првим данима стварања цркве.

71 О процесу преузимања иконографских решења из илустрованих каноских књига и њиховој секундарној употреби у текстовима композитне садржине, cf. Buchthal, *Some Representations*, 48; Weitzmann, *Cyclic Illustration in Byzantine Manuscripts*, 76; Kessler, *Paris. gr. 102*, 215–216.

72 Маузолеј краља Милутина, Бањска, пострадалог сликарства, могао је садржавати бар неку од епизода из живота св. Стефана, првомученика, коме је црква била посвећена.



Сл. 1. Исцељење хромог од рођења — Fig. 1. Peter heals a Lame man



Сл. 2. Петар и Јован пред првосвештеницима Ана и Кајафом — Fig. 2. Peter and John Before High Priests Annas and Caiphas



Сл. 3. Ананија и Сапфира доносе новац од продате њиве. Смрт Ананијева — Fig. 3. Ananias and Sapphira Bring the Apostles Money from Sold Property and Death of Ananias







Сл. 5. Батинање апостола Петра и Јована — Fig. 5. Beating Apostles Peter and John

←

Сл. 4. Петар и Јован исцељују разне болеснике — Fig. 4. Peter and John Healing the Sick

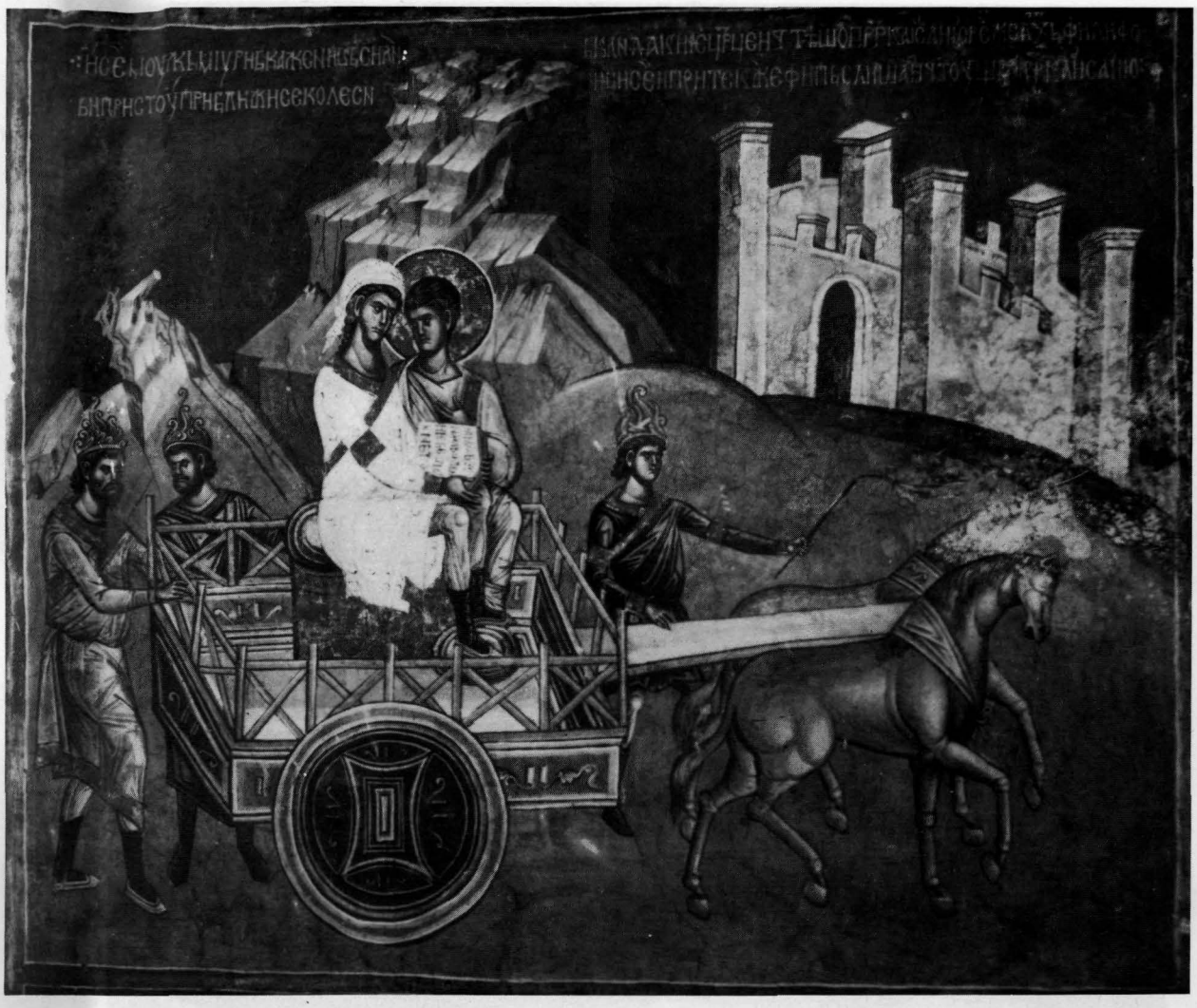
Сл. 6. Хапшење апостола Петра и Јована; Анђео им се јавља у тамници; Анђео ослобађа апостоле из тамнице
Fig. 6. Arresting Peter and John; An Angel Appearing to Peter and John in Prison; Freeing the Apostles from Prison



Сл. 7. Петар и Јован поново пред првосвештеницима; Протеривање Петра и Јована; Сахрана св. Стефана — Fig. 7. Peter and John Once More Before the Council of High Priests; Rising Against Peter and John, The Burial of St. Stephen



Сл. 8. Фарисеј Гамалило говори пред првосвештеницима; Кажњавање и протеривање апостола; Каменовање св. Стефана; Проповед св. Стефана
Fig. 8. A Pharisee Named Gamaliel Speeks to the Council of High Priests; Punishing and Expelling the Apostles; The Stoning of St. Stephen; The Speech of St. Stephen



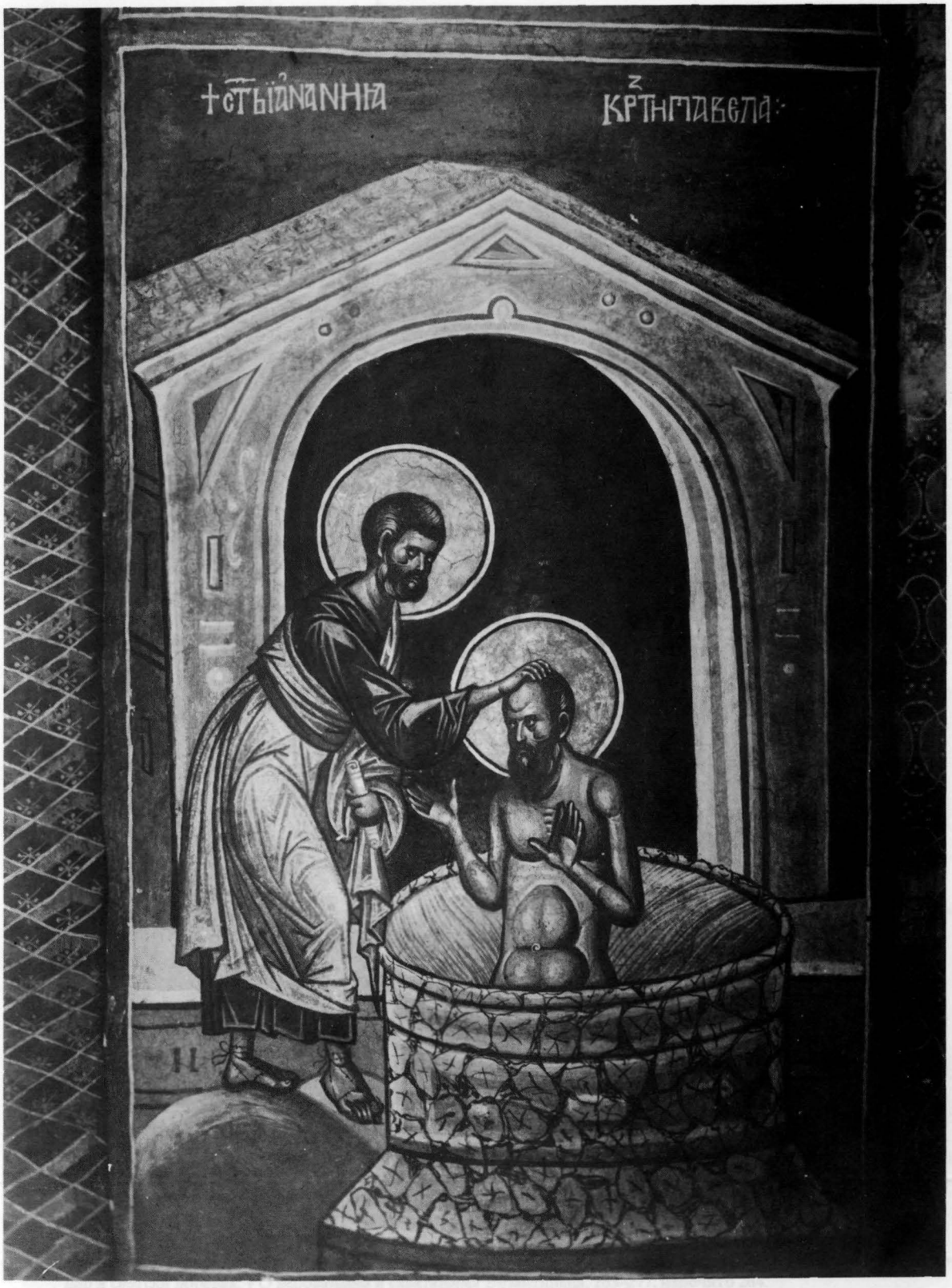
Сл. 9. Апостол Филип поучава властелина царице Кандакије — Fig. 9. The Apostle Philip Teaching the Minister of the Ethiopian Queen



Сл. 10. Филип крштава евнуха — Fig. 10. Philip Baptising the Eunuch



Сл. 11. Павле код првосвештеника јерусалимских; Преображење Павлово (детаљ); Улазак у Дамаск
Fig. 11. Saul Receives Permission to Persecute Christians; The Conversion of Paul; Entry into Damascus



Сл. 12. Ананија крсти Павла — Fig. 12. Ananias Baptizes Paul



Сл. 13. Св. Павле проповеда у Дамаску — Fig. 13. St. Paul Preaching in Damascus

Насликана у годинама издизања српске цркве у ранг патријаршије,[73] приказана канонска дела би могла да алудирају на жељену и прокламовану легитимност (=каноничност) овог чина, и конутинуитет српске цркве који би сезао до апостолских времена, једнако као што је и први српски цар, прогласивши се царем Срба и Грка, био настављач цара Константина.[74] Овим разлогом би се могло објаснити искључиво инсистирање на канонским епизодама дечанског циклуса.

Као што је проглашење српске патријаршије било тек степеник ка крунисању Душана за цара, тако се и смисао насликаних Дела апостолских у Дечанима не исцрпљује кроз паралелу са српском црквом. Зато није случајно цар Константин насликан са мајком Јеленом у продужетку циклуса о апостолима, где, као 13. међу њима,[75] подсећа на директно преузимање власти од Христа, као што је и Душан "од Бога дарованим венцем био венчан на царство."[76] Коришћен у хагиографијама и монументалном сликарству од времена краља Милутина, познати византијски топос којим се успоставља паралела између српског владара и првог хришћанског цара[77] – за првог српског цара постао је легитиман.

Истицање владарске моћи у Дечанима наставља се на дугу традицију поштовану у задужбинама Немањића. Сликане алузије овог типа различитог су интензитета и читљивости, а појављују се на неколико места у храму: приказ царске породице у олтару капеле Св. Николе у сцени Акатиста, портрет Дечанског уз олтарску преграду, Лоза Немањића као идеолошки и просторни пандан Лози Јесејевој, као и портрети Дечанског и Душана којима Христ пружа потврду власти (свитке), приказани уз ликове царева и Христових предака Давида и Соломона, представљали би сцене у којима је постојање идеолошке поруке очигледно.[78] Индиректно величање владара, чиме се алудира на Немањиће, посебно ктиторе, препознајемо и у композицији Страшног суда (у западном травеју наоса), у непосредној близини циклуса Дела.[79]

Специфично компонован, настао у преломном историјском часу у време проглашења патријаршије и царства, и смештен недалеко од владарских гробова и портрета, циклус апостолских Дела стекао је допуну значења којом се посредно глорификује духовна и световна власт. Суптилном алузијом на цара Душана као Новог Константина и 13. апостола, могуће је употпунити, иначе богат, регистар идеолошких порука дечанског живописа.

73 Суботић, *Прилог хронологији*, ЗРВИ 20 (1980), 125.

74 М. Благојевић, *Идеја и стварност Душановог царевања*, у Историја српског народа, I, Београд 1981, 527–528 (са старијом литературом).

75 Ова паралела заснива се на двострукој улози цара Константина и његових наследника (све до VI в.) који су носили титулу цара и врховног првосвештеника (Pontifex Maximus), и на чињеници да је први хришћански цар сахрањен у цркви коју је подигао и посветио дванаесторици апостола. Cf. Г. Острогорски, *Однос државе и цркве у Византији*, у О верованима и схватањима Византинаца, Београд 1970 (Сабрана дела, том 5); idem, *Византијски цар и светски поредак*, у О верованима и схватањима Византинаца, 263–277, нарочито 264.

76 Благојевић, *Идеја и стварност Душановог царевања*, 528.

77 Бабић, *Краљева црква*, 190–191 (са литературом).

78 И. М. Ђорђевић, *Представа Стефана Дечанског уз олтарску преграду у Дечанима*, Саопштења XV (1983), 35–43. О портретима Дечанског и Душана, cf. G. Babić, *Les portraits de Dečani rerepresentant ensemble Dečanski et Dušan*, у Дечани и виз. уметност, 273–285; о Акатисту, cf. чланак Г. Бабић у овом зборнику, 149–159.

79 А. Давидов Темерински, *Циклус Страшног суда* у овом зборнику, 191–209.

CYCLE OF THE ACTS OF THE APOSTLES

ALEKSANDRA DAVIDOV TEMERINSKI

A selection of 23 episodes described in the Acts of the Apostles is depicted in the western bay of the northern nave in the main body of the church. Some studies on this topic in which several scenes were incorrectly identified, clearly indicates that scholars still do not know the exact content of this important cycle. Here we enumerated all the episodes with data concerning the excerpts of the text which each of them illustrates. They are as follows: 1) Peter heals a Lame man, Acts 3, 1–11, inscription 3, 6; 2) Peter and John Before High Priests Annas and Caiphas, 4, 6–22, inscription 4, 10; 3) Annanias and Sapphira Bring the Apostles Money from Sold Property and Death of Annanias, 5, 1–5, inscription 5, 5; 4) Peter and John Healing the Sick, 5, 15–16; 5) Beating Apostles Peter and John, 5, 17–18, inscription 5, 18 (first half of the verse); 6) Arresting Peter and John 5, 18 (second half of the verse); 7) An Angel Appearing to Peter and John in Prison, 5, 19; 8) Freeing the Apostles from Prison, 5, 19–20, inscription 5, 19; 9) Peter and John Once More Before the Council of High Priests, 5, 27–28, inscription 5, 28; 10) Rising Against Peter and John, 5, 33; 11) A Pharisee Named Gamaliel Speeks to the Council of High Priests, 5, 34–39, inscription 5, 37; 12) Punishing and Expelling the Apostles, 5, 40; 13) The Speech of St. Stephen, 7, 2–53, inscription 7, 2; 14) The Stoning of St. Stephen, 7, 58–60; 15) The Burial of St. Stephen, 8, 2; 16) The Apostles Philip Teaching the Minister of the Ethiopian Queen, the inscription freely transmits the contents of chapter 8, 27–30; 17) Baptising the Eunich, 8, 36–38; 18) An Angel Taking Up Philip, 8, 39; 19) Saul Receives Permission to Persecute Christians, 9, 1–2, inscription 9, 1; 20) The Conversion of Paul, 9, 3–7, inscription 9, 3; 21) Entry into Damascus, 9, 8, inscription 9, 6; 22) Ananias Baptizes Paul, 9, 17–18, inscription describes the scene; 23) Paul Preaching in Damascus, 9, 20–22, inscription describes the scene.

As can be seen from the list of compositions, the events are given in a chronological order according to the text of the integral Acts of the Apostles (from the chapter 3, 1 to 9, 22). In the chosen excerpt a choice of theme was not made, and the text was followed almost literally, line by line, sometimes two episodes illustrating one verse only (Acts, 5, 18 and 5, 19). The very detailed cycle enables following of the events based on the frescoes only, all the more so since the inscriptions are most often quotes from the canonical text, sometimes rather long and written in two or three lines. With these characteristics, the Dečani cycle is close to the assumed appearance of the lost iconographical prototype: a richly illustrated, luxurious book of Acts of the Apostles.

As early as 1930, Vladimir Petković claimed that the painters of the Dečani cycle had used miniatures as models, and the researches of Hugo Buchthal, Kurt Weitzmann, Annmarie Weil Carr and Luba Eleen, published during the 1960s and 1970s, offered convincing examples that confirm this thesis to a great extent. Relatively few manuscripts have been preserved, and illustrated books of the Acts are very rare: Ms. 533 from Walters Art Gallery, Codex Ebnerianus from Bodlein Library, Paris Gr. 102, Chicago 2400, and a scroll from the Cathedral in Vercelli. More numerous secondary sources such as the transcripts of Christian Topography by Cosmas Indicopleuste, the Sacra Parallela, Psalters and Menologia, probably took established formulas from the manuscripts of canonical texts. Among these manuscripts, only the Sacra Parallela, Chicago 2400 and the scroll from Vercelli contain a more detailed selection of themes. However, since some scenes only appear in one place, it is only when all the manuscripts are examined together that sufficient data on the diversity of the selection of episodes are provided.

In spite of its late date of origin, the Dečani cycle make a contribution to our perception of the thematic repertoire since it contains some rare or unique scenes: the Conversion of the Pharisee Gamaliel with the High Priests, the Speech and Burial of St. Stephen, the Angel Transporting Philip in Azotus and the Speech of St. Paul in Damascus. Except for these rarely seen events, the most frequently illustrated episodes from the Bible also found their place in Dečani: Healing the Lame man, Punishing Annanias and Sapphira, Stoning of St. Stephen, Philip teaching the Eunich and the Conversion of St. Paul. Among the more popular events not represented in Dečani there are Beheading of Jacob, Freeing Peter from Prison, the Raising of Tabita, Peter's Vision.

From an iconographical point of view, representations of the Dečani cycle are related to these from Menologion of Basil II in the Vatican Library, three versions of the Christian Topography of Cosmas Indicopleustes, several episodes from Ms. Paris gr. 102 and mosaics from Sicily. These similarities are the result of the comon tradition.

Depictions of this cycle in Byzantine monumental art regularly show a combination of canonical text and Apocrypha. The Dečani example is exceptional for it illustrates only the book of the Acts of the Apostles in the Bible, exclusively its first third. In their detailed description of selected chapters (particularly the fifth), the painters sometimes made minimal modifications skillfully using already existing iconographic models intended to depict events from the subsequent chapter. These unusual departures were done with great confidence, without mistakes in following the narration or accompanying inscriptions wich are most often quotes. These depictions contain no inconsistencies that could be explained as mistakes or the painter's lack of resourcefulness, as assumed by Joseph Myslivec (the only scholar who tried to explain abundance of episodes from the fifth chapter). Thus, it seems logical to conclude that the specific features of the Dečani cycle are not the result of happenstance. Nonetheless, we can only guess the reasons for this selection of events. It is possible that the creator of the cycle failed to make a precise selection of themes for this rarely painted cycle, and this led to a doubling of some scenes (in iconografic terms) and a borrowing of iconografic models. It is also possible that there was lack of models for some other scenes. Finnaly it is worth taking in consideration the possibility that the cycle had been carefully planed. For, in the decoration of the largest Serbian foundation – which personified the Serbian medieval state at its peak – hardly anything was left to a chance.

ЦИКЛУС УСПЕЊА БОГОРОДИЦЕ

АЛЕКСАНДРА ДАВИДОВ ТЕМЕРИНСКИ

Коначним усвајањем избора композиција које чине циклус Великих празника, представа Успења Богородице, постала је обавезан део живописаног репертоара сваке цркве.[1] У позновизантијском периоду слике које описују чудесну смрт Богомајке бивале су све богатије епизодама, испричаним у многобројним апокрифима. То је, најкасније у комнинском периоду, довело до стварања читавог малог циклуса чији су нешто бројнији примери сачувани тек из периода владавине Палеолога, и то, стицајем околности, ван великих центара, попут Цариграда и Солуна.[2]

С обзиром на то да у Св. писму нема говора о Богородичином крају и догађајима који прате Успење, сведочанства из потоњих времена су веома бројна и разнолика. Сматра се да су апокрифи о њеној смрти почели да се појављују после Трећег васељенског сабора (431),[3] а најпознатији аутори су Псеудо-Јован јеванђелиста, Псеудо-Мелитон, Псеудо-Јосиф Аримајејски, Теотокнос, епископ из Ливије (VI в.), Јован, епископ из Солуна (VII в.), Андрија Критски (VII в.), Јован Дамаскин (VII–VIII в.), Псеудо-Герман цариградски (IX в.) и Јован Геометар (X в.). Апокрифе су објављивали бројни аутори,[4] а њихова садржина је касније ушла у састав службе на Успење, где се иза 6. песме канона чита синаксар.[5] Николај Окуњев је још 1930. године претпоставио да је, у словенским рукописима широко распрострањен, апокриф "Слово о Успенију Богородице од Јоана, архиепископа Солунскаго" био коришћен за стварање иконографије Успења у српским црквама.[6] Прелиминарно истраживање дечан-

1 E. Kitzinger, *Reflections of the Feast Cycle in Byzantine Art*, Cahiers Archéologiques 36 (1988), 51–74, passim.

2 Још увек вредну и исцрпну студију о иконографији Успења у православном сликарству од X до XVIII века написали су L. Wratislaw-Mitrovic et N. Okunev, *La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe*, Byzantinoslavica III/1 (1931), 134–173. О овом циклусу у Дечанима, cf. *ibidem*, 159; В. Р. Петковић, in В. Р. Петковић, Ђ. Бошковић, *Манастир Дечани*, II, Београд 1941, 31, 63, T. CLXXXIV–CLXXXVI; J. Lafontaine-Dosogne, *Les cycles de la Vierge dans l'église de Dečani: Enfance, Dormition et Akathiste*, in Дечани и византијска уметност средином XIV века, Београд 1989, 311–313, Pl. 3 и 4. Од новијих радова на ову тему cf. C. D. Kalokyris, *La Dormition et l'"Assomption" de la Théotocos dans l'église orthodoxe*, Αριστοτελείον Πανεπιστημίον Θεσσαλονικής, Επιστημονική Επετηρίς Θεολογικής Σχολής 19 (Thessalonique 1974), 133–143; I. Zervou-Tognazzi, *L'iconografia della Koimessis della Santa Vergine specchio del pensero teologico dei Padri bizantini*, Studi e ricerchi sull'Oriente Christiano 81 (1985), 21–46, 69–90; Ch. Schaffer, *Koimesis, Der Heimgang Mariens. Das Entschlafungsbild in seiner Abläangigkeit von Legende und Teologie. Mit einem Anhang über die Geschichte des Festes*, Studia patristica et liturgica 15, Regensburg 1985.

3 M. Jugie, *La Mort et l'Assomption de la Sainte Vierge*, Studi e Testi 114, Città del Vaticano 1944, 107.

4 C. Tischendorf, *Apocalypses apocryphae*, Lipsiae 1866, 95–112; И. Порфирьев, *Апокрифическия сказания о новозаветных лицах и событиях*, С. Петербург 1890, 270–279, 281–295; V. Vătăşianu, *La "Dormitio Virginis" – indigini iconografiche*, Ephemeris Dacoromana. Annuario dela Scuola romana di Roma VI (1935), 3–4; Jugie, *La Mort et l'Assomption*; A. Wenger, *L'Assomption de la T. S. Vierge dans la tradition byzantine du VIe au Xe siècle. Etudes et documents*, Paris 1955; C. Cecchelli, *Mater Christi*, III, Roma 1954, 394–416; *Apocrifi del Nouvo testamento*, I (a cura di L. Morandi), Torino 1975².

5 Л. Мирковић, *Хеортологија*, Београд 1961, 56.

6 Н. Окуњев, *Грађа за историју српске уметности 2. Црква св. Богородице-Матеич*, Гласник Скопског научног друштва VII–VIII (1930), 101–102. Међу грчким апокрифима на тему Богородичине смрти постоје два основна текста који се међусобно доста разликују. Прича приписана Јовану јеванђелисти настала је у другој половини VI века (cf. Jugie, *La Mort et l'Assomption*, 117–125), а беседа Јована, солунског епископа, у првој половини VII века (cf. *ibidem*, 139–149), Wenger, *L'Assomption*, 17–67 и 211–241). Истраживања Антонана Венгера показују да су први

ског циклуса показало је да су натписи који прате Успење и Налажење празног гроба, мање или више дословно цитирани из словенског превода беседе Јована Солунског, из чега би следило да су сликари заиста користили беседу солунског епископа.

У Дечанима је главни догађај, приказан на западном зиду наоса над порталом као што уобичајен програмски распоред налаже, допуњен са четири епизоде мањих димензија на левом и десном пиластру. Пратеће сцене су смештене једна изнад друге, одвојене су бордуром, а приказују Молитву Богородице на Маслиновој гори, *Пренос тела*, *Вазнесење са предајом појаса апостолу Томи* и *Отварање празног гроба*.[7] Распоред догађаја онемогућава хронолошки логично праћење приче: уместо изнад Молитве на гори, како је приказано, Вазнесење Богородице би требало да се нађе над отвореним празним гробом, али би у том случају Пренос Богородичиног тела стајао испред Успења. То је аутор очигледно сматрао већом грешком, па се одлучио на раздвајање Вазнесења од празног гроба које се при том нашло лево од Успења, тако да изгледа као да претходи Богородичиној смрти.[8]

Прича започиње призором *Молитве Богородице на Маслиновој гори* (црт. II, III и IV, 226, сл. 1). Богородица се моли празних руку, окренута надесно према растињу чији се крајеви савијају ка њој. Из сегмента неба у горњем десном углу појављује се светлосни зрак и Божја рука која је благосиља. У позадини, на левој и десној страни су стеновити врхови Маслинове горе.

Према Слову Јована Солунског, анђео се показао Богородици у кући најављујући јој скору смрт и доносећи рајску гранчицу.[9] Он јој поручује да оде на Маслинову гору, која по њеном доласку почиње да се тресе, а дрвеће се клања пред њом у знак адорације. Анђео се поново појављује на Гори, објашњава своју улогу психопомпа и обећава јој Васкрсење четвртог дана.[10] Слично, али за дечански приказ битно различито, ову епизоду описује Јован Геометар у Опроштајном говору и погребној беседи на Успење. Тамо се анђео Богородици такође јавља у кући (имплицитно исказано као код Јована Солунског), најављује јој смрт и предаје зимзелену палмову гранчицу, симбол победе и вечног живота.[11] После ове посете Богородица одлази на Маслинову гору да би се тамо на миру помолила: "Гледала је у небо и замишљала свога Сина, а маслине и остало дрвеће исказивало јој је поштовање савијајући главу пред њом."[12] Овај одломак као да описује дечанску композицију: Богородица у

апокриф, и поред велике популарности коју је уживао, теолози мало поштовали као аутентично сведочанство, (cf. Wenger, *L'Assomption*, 18). Беседа солунског епископа Јована настала је из тежње за "историјски" заснованим документом, и као таква, постала основни извор за млађе ауторе, попут Андрије Критског, Јована Дамаскина, Јована Геометра и Симеона Метафраста (cf. *ibidem*, 18, 66; Jugie, *La Mort et l'Assomption*, 138–139.) У Никодимовом преводу Јерусалимског типика (1319), на празник Успења читало се Метафрастово житије Богородице (cf. Мирковић, Хеортологија, 56).

7 О дечанском циклусу cf. Wratislaw–Mitrovic et Okunev, *La Dormition*, 159; Петковић, у *Дечани* II, 31, 63, T. CLXXXIV–CLXXXVI; J. Lafontaine–Dosogne, *Les cycles de la Vierge dans l'église de Dečani: Enfance, Dormition et Akathiste*, in Дечани и виз. уметност, 311–313, pl. 3 и 4.

8 За репродукцију читавог циклуса, cf. Lafontaine–Dosogne, *Les cycles*, pl. 4. У Куртеа де Арђеш (1360–1370), начињен је исти формални распоред композиција: четири фреске малог формата фланкирају главну композицију, а постављене су лево и десно, у два нивоа, cf. V. Vătăşianu, *Istoria artei feudale în ţările Romîne*, vol. I, Bucureşti 1959, fig. 318.

9 У Дечанима Богородица не држи у руци палмову гранчицу. У тексту се каже да је анђео дошао код Богородице, што свакако значи – њеној кући, cf. Wenger, *L'Assomption*, 211–213. У ранијој стручној литератури постојала је подела на два типа вести о скорој смрти коју Богородица добија од анђела: иконографско решење где анђео походи Богородицу у кући везивало се за латинске изворе, док је приказ Молитве на Маслиновој гори тумачен грчким изворима, иако су у питању догађаји који следе један иза другог. Cf. Wratislaw–Mitrovic et Okunev, *La Dormition*, 160, 164; Миљковић–Пепек, *Делото на зографите Михаило и Евтихије*, Скопје 1967, 111. Ова схватања су типична за оновремено стање науке, када је известан број иконографских мотива који су византијско сликарство обогатили од времена династије Палеолога, објашњаван утицајима из западне Европе.

10 Тумачећи исту сцену у Грачаници, Бранислав Тодић цитира одломак апокрифа о Богородичиној смрти који је објавио Венгер (cf. Б. Тодић, *Грачаница. Сликарство*, Београд 1988, 153), а као аутора наводи Псеудо–Јована Богослова, што не одговара правом стању ствари. Забуну је вероватно произвео назив овог одломка из рукописа Vatic. gr. 1982 (XI в.), где је Јован Богослов заиста наведен као писац. Међутим, Венгерова анализа је показала да је реч о препису текста који је веома близак беседи Јована Солунског, односно да је рад солунског епископа послужио као непосредан узор за настанак овог, погрешно приписаног текста који нема никаквих заједничких црта са апокрифом Псеудо–Јована Богослова, cf. Wenger, *L'Assomption*, 10, 32, et passim.

11 Ibidem, 367.

молитви трансцендентно општи са Христом, а дрвеће се клања пред њом.[13] Уместо Христовог лика у попрсју, из сегмента неба се помаља Божја рука, по чему је дечанска сцена јединствена.[14] Слична композиција сачувана је у фрагментима у нартексу гробне капеле Богородице Памакаристос (око 1300), где се Богородица моли пред Христом који јој се приказује из сегмента неба. Два фрагмента у нартексу капеле у Богородици Памакаристос представљају једино непосредно сведочанство да су почетком XIV века постојали циклуси о Богородичиној смрти у Цариграду. Поред Богородице која се моли у кући, сачуван је једино још лик апостола Петра (вероватно из призора Сахране). Отуда о изгледу престоничких решења, за сада, може само да се нагађа.[15]

Почетак приче о Богородичиној смрти заокупљао је пажњу сликара који су уводне призоре представљали кроз једну до три епизоде описане код Јована Солунског.[16] У Богородици Перивлепти у Охриду (1295) приказана су три момента: Анђео се јавља Богородици у кући, Молитва на Гори и Богородица обавештава пријатељице о свом скором упокојењу.[17] У јужној капели цркве Афендико у Мистри (1311–1322) сложена и свечана композиција Опраштања од ближњих има у горњем делу долазак апостола на облацима. Овде је долазак ученика правилно издвојен и приказан испред Успења. Остале сцене у Афендико су Успење, Пренос тела и Полагање у гроб.[18] Овај циклус се разликује од осталих, којима припада географски и хронолошки, по избору епизода и начину на који су приказане. У Афендико се прича завршава Полагањем у гроб, а Вазнесење је изостављено, иако је у то време широко распрострањена тема на Балкану. У призорима Опраштања и Успења приказано је нарочито много свећњака и свећа.[19] У Грачаници (1318–1321) Успењу претходе Молитва на Гори са анђелом и Богородичин разговор са приспелим апостолима.[20] У Љуботену (пре краја 1345) нису сачуване почетне епизоде циклуса.[21] Изгледа да је сликар у Матеичу слабије познавао причу: у сцени Молитве на Гори дрвеће се савија у истом смеру као и Богородица, јер није схваћено да се оно клања Богомајци у знак поштовања. После Молитве сликар је приказао Богородицу у кући како раздаје тунике двема удовама, а истовремено јој се јавља анђео, чиме је поремећен прави след догађаја.[22] Циклус Успења у Зауму (1361) код Охридског језера започиње призором Опраштања Богородице од блиских, међу којима се препознају апостол Јован и две жене у тузи. Заумски циклус садржи само још две композиције: сведено Успење без апостола на облацима и Вазнесење у горњем делу представе и, готово уништену, Богородичину сахрану.[23] Опширно су приказани догађаји пре

12 Ibidem, 365, 367.

13 Ibidem, 365, 367.

14 У Житију Богородице Максима Исповедника (VII в.), познатог по грузијском преводу из X века, помиње се како Христ најављује Мајци смрт пре доласка анђела. Јован Геометар и Симеон Метафраст користили су се овим текстом Максима Исповедника. Cf. Lafontaine–Dosogne, *Les cycle*, 313, n. 36. Божија рука из сегмента неба је идеограм који се најчешће односи на Бога–оца, али понекад означава Христа или Св. духа, cf. H. Sachs, E. Badstübner, H. Neumann, *Christliche Ikonographie in Stichworten*, Leipzig 1973, 158.

15 H. Belting, C. Mango, D. Mouriki, *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fetiye Camii) at Istanbul*, Washington 1978, 19, 107–108, fig. 100, 102–104, 205–207. У сликарству Запада, у храму Фортуне Вирилис (крај IX века) Богородици се такође јавља Христ, а не анђео, cf. J. Lafontaine–Dosogne, *Peintures médiévales dans le temple dit Fortune Virile à Rome*, Bruxelles–Rome 1959, 29, pl. VIII.

16 Wenger, *L'Assomption*, 211–213; Jugie, *La Mort et l'Assomption*, 142–146.

17 Миљковић–Пепек, *Делото*, 111–112; G. Millet–A. Frolow, *La peinture en Moyen âge en Yougoslavie*, vol. III, Paris 1962, pl. 11 и 12.

18 S. Dufrenne, *Quelques aspects de l'iconographie des peintures de Mistra au temps du Despotat de Morée*, in Моравска школа и њено доба, Београд 1972, 26–28, dess. 2, 3, 4 и 5.

19 Дула Мурики датује сликарство између 1311/12 и 1322. године, а Манолис Хацидакис га смешта у другу половину XIV века, налазећи паралеле у живопису Волотова и Иванова. Cf. D. Mouriki, *Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece at the Begining of the Fourteenth Century*, in Византијска уметност почетком XIV века, Београд 1978, 72–73; M. Chatzidakis, *Mistras*, Athens 1985, 67.

20 Б. Живковић, *Грачаница. Цртежи фресака*, Београд 1989, наос, поткуполни простор, западна страна, црт. 23, без пагинације.

21 Wratislaw–Mitrovic et Okunev, *La Dormition*, 159.

22 Анђео не присуствује опраштању и поклањању туника удовицама. Cf. Окуњев, *Матеич*, 89–113; о циклусу Успења, *ibidem*, 100–102, сл. 10–13.

23 Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 116–117.

Успења и у цркви Куртеа де Арђеш (1360–1370): Јављање анђела у кући, Молитва на Гори и Богородица раздаје хаљине удовама.[24]

Хронолошки следи средишња представа *Успења* (црт. II и IV, 227a–b).[25] Богородица која лежи испружена на одру главе усмерене улево и остарели Јован који се нагиње ка њеном узглављу, представљени су у тимпанонском пољу (227b) над ктиторским натписом о осликавању храма. Вештачко издвајање централног дела композиције у лунету над порталом пореметило је њену равнотежу, па је Богородица, иако главна личност, постала сувише мала у односу на остале учеснике. Одар је прекривен пурпурном тканином са златном бордуром, преко које је пребачена бела тканина са црвеним пругама. Христ у златној одори и двострукој светлосној мандорли држи у руци персонификацију душе своје мајке, уобичајено приказану као одојче увијено у пелене, док лево и десно стоји по један анђео покривених руку.[26] Око одра су се сакупили апостоли, у првом плану предвођени Петром, који крај узглавља подиже руке у знак неверице и туге, и Павлом, који се дубоко приклања стојећи код ногу. Двојица архијереја на десној, и група јерусалимских жена на левој страни, употпуњују призор. У последњем плану, лево и десно су две репрезентативне јавне грађевине. На спрату зграде, са леве стране, две жене посматрају догађај. Долазак апостола који хронолошки претходи Богородичиној смрти приказан је, као и обично, у горњем делу композиције. Ученици стижу на облацима распоређени у две групе: пет на левој и шест на десној страни, а по један анђео "управља" облаком.[27] Натпис је неуобичајено дугачак за сцену која припада циклусу Великих празника и преноси речи које, према беседи Јована Солунског, Богородица изговара Јовану: она позива апостоле да се сакупе и да је заједно сахране у Гетсиманском врту, а Сина моли да прими њену душу.[28]

Иконографија Успења које је у саставу Великих празника, прешла је до Дечана дуг развојни пут.[29] Њен изглед је стога више одређен иконографским предлошцима и искуством сликара, него избором појединих текстова. Иако беседа Јована Солунског не објашњава све елементе ове слике, известан број карактеристичних мотива ипак је поменут баш у овом апокрифу: једанаесторица на обацима, арханђели Михаило и Гаврило који покривених руку чекају да приме Богородичину душу и јерусалимске жене које присуствују сахрани.[30] Приказани архијереји су највероватније Дионисије Ареопагит и Јаков, брат Божји, који се најчешће срећу у сцени Успења.[31]

За разлику од сложених иконографских решења познатих из цркава краља Милутина – Краљеве цркве у Студеници (1314), Старом Нагоричину (1316–1318) и Грачаници (1318–1321), а касније у Матеичу и Марковом манастиру (1376/77) – у Дечанима је насликана сведена, класична представа.[32] Настала је као последица ослобађања од епизода које су у поменутим

24 Најновија истраживања указују на могућност да циклус Успења припада млађем слоју (почетак XV в.) који је изведен пратећи првобитну замисао из шездесетих година XIV века. Cf. A. Dumitrescu, *Une nouvelle datation des peintures de Curtea de Argeş. Origine de leur iconographie*, CA 37 (1989), 148, 152.

25 Петковић, *Дечани* II, T. CLXXXIV, 1–2, CLXXXV и CLXXXVI, 1–2, целина није репродукована.

26 Персијски обичај покривања руку из поштовања према божанству, односно владару, био је прихваћен у античком, а потом и у средњовековном ритуалу, одакле је прешао у слику. Cf. Г. Бабић, *Краљева црква у Студеници*, Београд 1987, 163, нап. 38

27 Lafontaine–Dosogne, *Les cycles*, 312, грешком наводи да је приказано дванаест апостола. Исти број ученика је у Матеичу, што Окуњев сматра једним од доказа да је беседа епископа солунског Јована послужила као текстуални извор: Богородици најпре долази Јован, који се према Христовом завету бринуо о њој, а потом, уз грмљавину, на облацима стижу остали апостоли, њих једанаесторица. Cf. Окуњев, *Матеич*, 101–102.

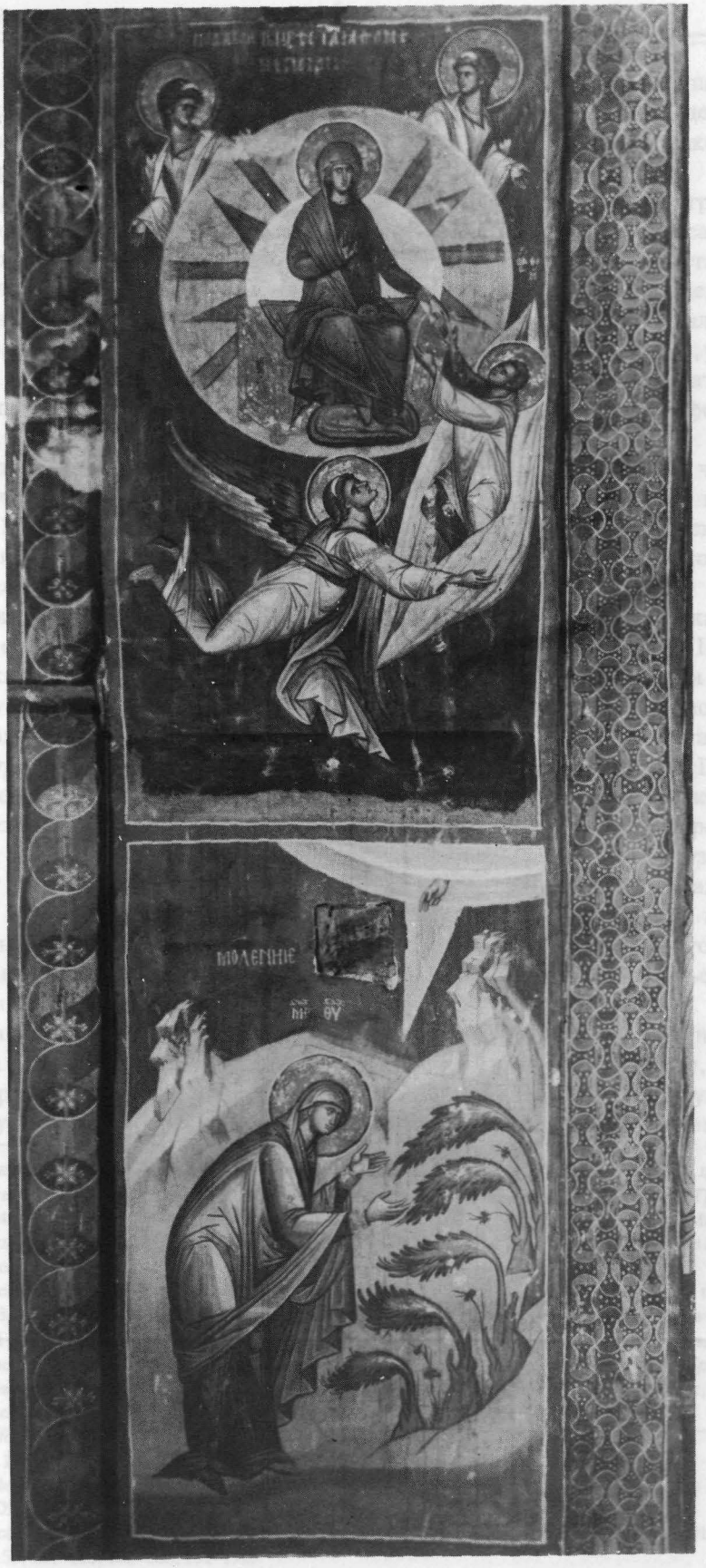
28 Натпис је готово дословни цитат из беседе на Успење Богородице, Јована, архиепископа Солунског из рукописа бр. 811 који се налази у Соловецкој библиотеци у Сант Петербургу. Cf. Порфирьев, *Апокрифическия сказания*, 285.

29 Целокупни историјат ове теме са детаљним описима, репродукцијама и цртежима, налази се у студији Вратислава–Митровића и Окуњева, cf. Wratislaw–Mitrovic et Okunev, *La Dormition*, 134--173, cf. такође нап. 1.

30 Апостоле који стижу на облацима помињу Псеудо–Јован јеванђелиста и Јован Геометар. Cf. Jugie, *La Mort et L'Assomption*, 117; Wenger, *L'Assomption*, 231–233, 367; о јерусалимским женама које су присуствовале догађају, cf. Jugie, *op. cit.* 148–149; у тексту Псеудо–Мелитона помињу се Петар и Павле, први код узглавља, а други крај ногу, cf. *ibidem*, 114–115.

31 Wratislaw–Mitrovic et Okunev, *La Dormition*, 138–139, 150, 164, 166.

32 Посебну студију о сложеним представама Успења приказаним кроз пренос тела Богородице написао је Светозар Радојчић, *Беседе Јована Дамаскина и фреске Богородичиног Успења у црквама краља Милутина, у Узори и дела*



Сл. 1. Молитва Богородице на Маслиновој гори; Вазнесење Богородице с предајом појаса апостолу Томи — Fig. 1. The Virgin Praying on the Mount of Olives; The Assumption of the Virgin and Giving the Belt to Apostle Thomas



Сл. 2. Пренос тела Богородице; Апостоли над празним гробом Богородичиним — Fig. 2. Translation of the Body; Opening the Empty Tomb

споменицима често биле укључене у сам приказ Успења. То су догађаји описани у другом делу овог циклуса: Пренос тела, Тома прима појас и Вазнесење Богородице. Изостављени су, међутим, анђели који окружују Христа држећи свеће у рукама, поетска слика "врата неба", а Петар не носи кадионицу.[33]

На северном пиластру, изнад представе апостола који налазе празан гроб, живописан је Пренос Богородичиног тела (црт. II, IV и V, 228, сл. 2). Призор је сасвим сведен и компонован по вертикали због мале ширине пиластра. Одар је једва стао у понуђени просторни оквир, тако да су апостоли који га носе распоређени на неуобичајен начин. Петар и један млађи апостол придржавају одар са предње стране, док су остали збијени код узглавља. Због скучености простора, Јевреј ин Јефонија је досшео изнад одра, уместо да стоји испред њега, док му анђео одсеца шаке. Приказан је као младић у краткој туници, и постављен неприродно високо да би се видео иза одра, а над њим лебди анђео са исуканим мачем.

У беседи Јована Солунског каже се да је Петар понудио Јовану као чедном да носи палмову гранчицу испред поворке, али је овај одбио, истичући Петрово првенство.[34] У синаксару за 15. август каже се да Петар започиње да пева погребне песме, док остали подижу одар, или корачају држећи свеће и певајући химне. [35] Процесија апостола редовно се приказивала као свечана поворка у црквама краља Милутина.

Песничку слику Христовог оваплоћења у Богородичиној утроби као посуди или скинији, забележили су у химнама Роман Мелод (VI в.) и Андрија Критски (VII в.).[36] Касније, песничка слика је обогаћена поређењем између трећег, и коначног, преноса старозаветног ковчега у јерусалимски храм, са процесијом која Богородичино тело преноси до гроба, а посебно је развио Јован Дамаскин у својој другој беседи на Успење. [37] Од тада она постаје омиљена фигура којом се служе византијски песници и омилитичари. Јован Геометар исказује ово поређење у духу све снажнијег поштовања Богородице: "Тако је ношен нови ковчег; тај пренос био је славнији од преноса старозаветног ковчега."[38] Слика преноса Богородичиног тела ка гробу приказује истовремено историјски догађај, и алузију на пренос старозаветног ковчега.[39] У монументалном сликарству, овај призор се појављује од краја XIII века – у Богородици Перивлепти у Охриду постоји као самостална композиција у циклусу Успења. Касније, у Краљевој цркви у Студеници (1314), Старом Нагоричину (1316–1318) и Грачаници (1318–1321), традиционалне представе смрти су замењене приказима сложених процесија у којима мноштво учесника прати Богородичин одар. У Матеичу се циклус завршава Преносом, а у Куртеа де Арђеш, овај догађај је изостављен.

Епизода са Јефонијом која се догодила за време преноса тела ка гробу, представљена је већ у најстаријем призору, у циклусу на рељефу од позлаћене бронзе на јужним вратима катедрале у Суздаљу (око 1230) и на фресци Успења у цркви Четрдесет мученика у Трнову,

старих српских уметника, Београд 1975, 181–193; за Краљеву цркву, cf. Бабић, *Краљева црква*, 162–166, сл. 111–112; за Старо Нагоричино, cf. Миљковић–Пепек, *Делото*, сл. 42; за Грачаницу, cf. Тодић, *Грачаница*, 152–155, т. VII, сл. 39–40; Живковић, *Грачаница*, наос, поткуполни простор, западни зид, црт. 10; за Матеич, cf. Окуњев, *Матеич*, 101, сл. 12; за Марков манастир, cf. В. Р. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, II, Београд 1950, 853, сл. 528.

33 Анђели са свећама и Петар са кадионицом редовно се приказују тако да би било сувишно посебно набрајати споменике. "Врата неба" насликана су у Краљевој цркви, Св. Никити у Чучеру код Скопља (до 1320), Старом Нагоричину, Грачаници и Куртеа де Арђеш. За Св. Никиту, cf. Миљковић–Пепек, *Делото*, сл. 42. О иконографском мотиву небеских врата који се јавља и у призору Крштења, cf. М. Татић–Ђурић, *Икона Христовог крштења*, Зборник радова Народног музеја IV (1964), 272; Бабић, у Богородица Љевишка, 72; A. Grabar, *L'Iconographie du Ciel dans l'art chrétien de l'Antiquité et du haut Moyen Age*, CA 30 (1982), 5-24.

34 Wenger, *L'Assomption*, 233.

35 *Минеј*, Атина 1896, 90.

36 J. Grosdidier de Matons, *Romanos le Mélode, Hymnes, Nativité*, III, tom. II, Sources chrétiennes N° 110, Paris 1965, 123; PG, col. 1096–1105 (Андрија Критски).

37 S. Jean Damascène, *Homélies sur la Nativité et la Dormition*, ed. trad. P. Voulet, SC N° 80, Paris 1961, 102–103, 114–115, 116–117, 152–153, 164–165, 182–183, 191–192.

38 Wenger, *L'Assomption*, 387.

39 О изворима и значењу композиције Преноса Богородичиног тела, cf. Радојчић, *Фреске Богородичиног Успења*, 181–193; Бабић, *Краљева црква*, 162–163.

из отприлике истог времена.[40] На вратима у Суздаљу, у позлаћеној бронзи приказане су четири композиције: Пренос тела, Полагање мафоријума под киворијум, Вазнесење са давањем појаса апостолу Томи (у горњем делу композиције) и Тома полаже реликвију на олтар у храму (у доњем делу плоче).[41]

На јужном пиластру, изнад Молитве у Гетсиманском врту, живописано је *Вазнесење Богородице и предаја појаса апостолу Томи* (црт. II, III и IV, 229, сл. 1). Богородица се у телу вазноси на небо седећи на трону у двострукој светлосној мандорли из које избијају зраци, а подижу је два анђела. Трећи анђео приноси облак са апостолом Томом, који пружа руке да прими појас од Богомајке.

На самом почетку Слова Јована Солунског анђео обећава Богородици да ће је васкрснути четвртог дана по смрти, а на крају истог текста Спаситељ наређује арханђелу Михаилу да узме Богородичино тело на облак и да га смести у рај.[42] У 14. поглављу друге беседе Јована Дамаскина на Успење изричито се наводи да је она сачувала тело и после смрти,[43] а беседа Јована Геометра допуњава овакво виђење: "Тако је Богородица пренета читава до свога Сина и Бога да живи и влада с њим; тако да је наша природа не само преко њеног Сина, већ и преко ње уведена на небо да влада над свим стварима видљивим и невидљивим".[44] Стихови Јована Химнографа (IX в.) из службе на Успење једнако су експлицитни: "Твој гроб објављује пречиста твоју сахрану и узношење у телу на небо," и на другом месту: "Краљ, Бог свих дао ти је оно што је изнад природе тиме што ти је сачувао чедност при порођају као што је сачувао твоје тело од греха; узвисио те је божанственим узнесењем, предајући ти почаст као Син Мајци."[45] Иако православно богословље никада није прогласило Вазнесење догмом, ипак је узношење Богомајке у телу на небо прихватила већина црквених писаца и песника.[46] Нарочито је занимљива појава закаснелог апостола Томе који на облаку, на путу за Јерусалим, среће Богородицу како се вазноси на небо, а она му даје свој појас као потврду да је присуствовао чудесном догађају. Натпис на дечанској фресци истиче управо епизоду с Томом: Пресвета предаје Томи појас.[47]

Апокрифи помињу закаснелог апостола који, углавном, није именован, а коме другови трећег дана по сахрани отварају гроб да би се поклонио Богородичиним моштима.[48] Тамо о чудесном сусрету на облаку и даривању појаса – нема ни речи. Познат је сасвим мали број текстова који описују догађај с Томом онако како је приказиван у византијским црквама: компилаторна прича из VII века која постоји једино у латинској верзији под именом Јосифа

40 О Јеврејину Јефонији који је хтео да преврне ковчег, а анђео га казнио одсецањем руку, говоре готово сви апокрифи. Епизоду опширно описује Псеудо-Јован јеванђелиста (cf. Jugie, *La mort et l'Assomption*, 119), Јован Солунски (cf. Wenger, *L'Assomption*, 235–239) и Јован Геометар (cf. *ibidem*, 387–389).

41 A. Grabar, *Une source d'inspiration de l'iconographie tardive: les cérémonies du culte de la Vierge*, CA XXV (1976), 147–152; M. Jugie, *L'église de Chalcopratia et le culte de la ceinture de la Vierge à Constantinople*, Echos d'Orient XVI/4 (1913), 308–312; за цркву Четрдесет мученика у Трнову, cf. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, II, Paris 1928, pl. 19.

42 Wenger, *L'Assomption*, 211, 213, 241.

43 Радојчић, *Фреске Богородичиног Успења*, 158.

44 Wenger, *L'Assomption*, 393.

45 Kalokyris, *La Dormition et l'Assomption*, 136–137.

46 Ibidem, 142–143. Теотокнос, епископ из Ливије, написао је у другој половини VI века енкомион (похвалу) на Богородичино вазнесење. То је за сада једини познат текст у византијској литератури у којем је коришћен израз Вазнесење (ἀνάλημψις) за Богородичино подизање на небо. То је био термин резервисан искључиво за Христа, док су за Богородицу најчешће коришћени изрази Успење (κοίμησις) и пресељење (μετάστασις), cf. Wenger, *L'Assomption*, 99–110.

47 У Грачаници је изабран термин "пренесеније". Петковић (cf. *Дечани*, II, 63) сматра да је дечански циклус ближи латинском схватању теме, где је Вазнесењу дат кључни значај. Нешто раније, међутим, аутор контрадикторно тврди да Вазнесење није насликано у Дечанима, иако га описује и репродукује (cf. *ibidem*, 31, T. CLXXXIV), а везу са Западом објашњава приказом празног гроба, чиме се указује на Вазнесење.

48 Ова легенда је испричана у Писму Титу, приписаном Псеудо-Дионисију (VII–VIII в.). Касније се иста прича понавља у Евтимијевој историји (IX в.) (Εὐθυμιακὴ ἱστορία) о збивањима током сабора у Халкидону (451). Легенда каже да је царица Пулхерија, затраживши Богородичине мошти од патријарха Јувенала, добила као одговор ову причу. Садржина Евтимијеве историје интерполирана је касније у другу беседу Јована Дамаскина на Успење. Cf. Jugie, *La Mort et l'Assomption*, 157–167. Закаснелог апостола Тому и отварање гроба помињу још и Козма Веститор (VIII–IX в.) и Јован Геометар; cf. Wenger, *L'Assomption*, 331, 393–395.

Ариматејског (највероватније је постојала и на грчком) и арапска рецензија из X века, заснована на сиријским фрагментима из V века.[49] Избор апостола Томе за непосредног сведока Вазнесења Богородице је логичан у контексту његове улоге сумњичавог ученика који није одмах поверовао ни у Христово васкрсење ("неверни Тома").[50]

Изгледа да је овај мотив, сразмерно редак у писаним изворима, стекао велику популарност у сликарству. Тома с појасом је представљен у Суздаљу, Богородици Перивлепти у Охриду, Старом Нагоричину, Грачаници, Богородици Одигитрији у Пећи (пре 1337), у Љуботену и у Куртеа де Арђеш.[51] У Љуботену су сачуване само две епизоде: Вазнесење и Апостоли над празним гробом.[52] Овако често појављивање је свакако уследило због дидактичке улоге ове епизоде: апостол Тома је сведок, а Богородичин појас у његовим рукама доказ да се чин Вазнесења заиста збио.

Као што показују споменици, тема Вазнесења Богородице постаје уобичајена појава у српској и византијској уметности крајем XIII и у првој половини XIV век 1 а. Прикази у монументалном сликарству могу се поделити на три групе: прву би чинили призори наговештаја кроз предају појаса, где се Богородица и апостол Тома сусрећу на облацима изнад Успења (Богородица Перивлепта у Охриду). Представе Вазнесења у којима Богородицу у мандорли узносе анђели у горњој половини фреске Успења, представљале би другу групу (Старо Нагоричино, Св. Никита, Богородица Одигитрија у Пећи и Куртеа де Арђеш). Као посебна слика у оквиру малобројних циклуса јавила се најпре на вратима катедрале у Суздаљу (око 1230), а потом у Грачаници, Дечанима и Љуботену. Примери из Грачанице и Љуботена завршавају се призором са апостолима који налазе празан гроб. Међу српским споменицима, најранији пример Вазнесења као потпуно уобличене теме јавио се у Богородици Љевишкој (1307–1313), а касније у Св. Софији Охридској (око 1350), у оба случаја као илустрација канона Јована Дамаскина на Успење.[53]

Последња представа приче о Богородичиној смрти *Апостоли који отварају празан гроб* (II, IV, и V, 230, сл. 2) налази се на северном пиластру испод преноса тела. У првом плану је мермерни саркофаг украшен флоралним мотивима, над који се надносе Петар и Павле који гестовима изражавају чуђење и неверицу, а иза њих стоји Тома са осталим апостолима. У позадини се виде градски бедеми, као у Грачаници. Натпис, који је готово цитат из беседе солунског епископа Јована, препричава садржину композиције.[54] Сасвим је вероватно да су текстови исте или веома сличне садржине били доступни сликарима дечанског циклуса. Овакав завршетак нарације следили су мајстори у Богородици Перивлепти у Охриду, Краљевој цркви у Студеници, Љуботену и Куртеа де Арђеш. Само у Грачаници, текст Псеудо-Јосифа Ариматејског праћен је до краја – тамо апостоли Тома пред отвореним гробом показује осталима Богородичин појас.[55]

* * *

Порекло сложених приказа Успења са пратећим догађајима везује се са разлогом за Цариград, иако, осим фрагмената у Богородици Памакаристос, данас више не постоје циклуси који би ово потврдили. При томе би требало имати на уму да специфичан приказ Богородичине молитве у Дечанима има делимичну паралелу управо у Цариграду. У Богородици Памакаристос њој се уместо анђела јавља лик Сина, а у Дечанима – Божја рука. Узор за најстарије сачуване – суздаљске сцене у позлаћеној бронзи на јужним вратима катедрале – полагање Богородичине ризе и појаса на црквене олтаре – највероватније се

49 Jugie, *La Mort et l'Assomption*, 123, 157.

50 Јн. 20, 25–29.

51 Живковић, *Грачаница*, наос, западни зид, поткуполни простор, црт. 29; М. Ивановић, *Богородица Одигитрија у Пећкој патријаршији*, Старине Косова и Метохије II–III (1963), сл. 12; В. Ј. Ђурић, С. Ћирковић, В. Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд 1990, сл. 92. (у боји).

52 Wratislaw-Mitrovic et Okunev, *La Dormition*, pl. X.

53 Ц. Грозданов, *Прилози проучавању Св. Софије охридске у XIV веку*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 5 (1969), 42–49, црт. 1 и 2.

54 Порфирьев, *Апокрифическия сказания*, 294.

55 Cf. нап. 49.

налазио у Цариграду. Богородица је била заштитница овог града, а њене посебно поштоване реликвије чуване су у цариградским црквама: мафорион у Влахернској, а појас у Богородици Халкопратијској.[56] Ни у Солуну нису сачувани циклуси слика о Богородичиној смрти, а представе Успења сведене су на основне елементе.[57]

Судећи према сачуваним споменицима с краја XIII и прве половине XIV века, циклус Успења више је заинтересовао иконографе у Србији и Македонији, него оне у највећим центрима. О томе сведоче примери у Богородици Перивлепти у Охриду, Грачаници, Дечанима, Љуботену и Матеичу, којима је блиско решење из Куртеа де Арђеш из Влашке. Посматрани као група, ови циклуси показују да, и поред сличности, није било униформног избора догађаја из апокрифа. Од личног става уметника или творца програма зависило је каквим ће прологом или епилогом обогатити сцену Успења. Догађаји који су претходили смрти, представљени су кроз једну (Дечани) до три епизоде (Богородица Перивлепта из Охрида). Прича се најчешће завршава призором Апостола пред празним гробом (изузетак су Грачаница и Матеич).

Успење у Старом Нагоричину и циклуси у Охриду, Србији и онај из Куртеа де Арђеш, представљају врхунац наговештаја да се што већи број података који нуде текстови преточи у иконографски модел који је изискивао напор посматрача да сагледа све што му је понуђено. У том следу развоја, дечански иконограф се издвојио, покушавши да се врати класичном начину изражавања садржине и форме, па сцене у Дечанима казују причу јасно и једноставно. Те квалитете, међутим, сликар није успео да пренесе на целину, јер распоред епизода не прати хронолошки ток догађаја. Сликар невеликих уметничких способности произвео је циклус, који се једино сведеним класицистичким изразом приближио естетским мерилима престонице.

56 Cf. нап. 41.

57 Бабић, *Краљева црква*, 163; Γ. καί Μ. Σωτηρίου, Ἡ βασιλικὴ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Τεσσαλονίκης, Αθήνα 1952, 216; Α. Τσιτουρίδου, Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη, Θεσσαλονίκη 1986, πίν. 30.

CYCLE OF THE DORMITION OF THE VIRGIN

ALEKSANDRA DAVIDOV TEMERINSKI

The cycle of the Dormition, or the Death of the Virgin, consists of five compositions. The main event, located on the western wall of the pricipal body of the church which is most often the case, is supplemented by four smaller episodes on the left and right pilasters of the western wall. These are *The Virgin Praying on the Mount of Olives, Translation of the Body, The Assumption of the Virgin and Giving the Belt to Apostle Thomas*, and *Opening the Empty Tomb*. All scenes are separated by borders.

Judging by preserved monuments from the end of the 13th and the first half of the 14th century, the cycle of the Dormition interested iconographers from Serbia and Macedonia more than those in Constantinople and Thessaloniki. This is evidenced by examples in Gračanica, Dečani, Ljuboten and Mateič. Similar version are from the Virgin Peribleptos in Ohrid and from Curtea de Argeş in Wallachia. Observed as a group, these cycles indicate that in spite of their similarities, there was no uniform choice of episodes from Apocrypha. The personal opinion of the artist or patron determined which prologue or epilogue would enrich the composition of the Dormition. Events that preceded death are depicted in one (Dečani) to three episodes (Virgin Peribleptos in Ohrid and Curtea de Argeş). The Assumption is regularly depicted, at least in a shortened form, by painting Thomas receiving the belt from the Virgin who is in a cloud and not in mandorla (Virgin Peribleptos). The story most often ends with the Apostles before empty tomb (Gračanica and Mateič are exeptions).

The most complex representation of Dormition in Staro Nagoričino, and cycles in Ohrid, Serbia and Curtea de Argeş represent the culmination of endeavors to include the greatest amount of information offered by the texts into the iconographic formula which requires considerable effort on the part of the viewer in order to perceive everything that is presented.

In this respect, the Dečani painter can be singled out for his attempts to return to the classical manner of expressing content and form. However, the painter did not succeed in transferring these qualities to the whole, for the order of episodes does not follow the chronological sequence of events (the Assumption is separated from the Opening the Empty Tomb, and it precedes the scene of the Koimesis). This was impossible because only one composition cronologically precedes the main scene whereas the three others follow it. The cycle, in spite of its classicist conception, only partially approximates the high artistic concepts of the Capital.

There is only one iconographic detail that shows distinctive features in this cycle. In the scene of the Prayer on the Mount of Olives, instead of angels announcing recent death to Mary, God's hand emerges from the section of sky. A related iconographic formula is preserved in the almost completely destroyed cycle from the Virgin Pammakaristos in Constantinople, where Christ points to the Mother of God from a piece of sky. The Constantinople and Dečani depictions are close to the text of the sermon of John Geometres (10th century), which was probably written under the influence of the Hagiography of Mary written by Maxim the Confessor (7th century). John Geometres says that Mary on the Mount looked at the sky and imagined her Son, which could be shortest description of the Dečani and Constantinople compositions.

A detailed analysis is to be made of the relation between Apocrypha and painted cycles. Nonetheless, the claim made by Nikola Okunev in 1930. that the sermon on the Dormition by John Bishop of Thessaloniki (610–649) was most often used as the textual source for the Serbian cycles on Mary's death – deserves more detailed investigation. Long inscriptions in the scenes of the Dormition and Opening the Empty Tomb in the Dečani cycle considerably support the assumption of the use of John of Thessaloniki's sermon as the written source. The inscription on the Dečani fresco Opening the Empty Tomb is almost litararly quoted in John of Thessaloniki's Sermon in Ms. N° 811 from the Solovetskaya library in Sanct Petersburg,

ЦИКЛУС СТРАШНОГ СУДА

АЛЕКСАНДРА ДАВИДОВ ТЕМЕРИНСКИ

Готово читав западни травеј средњег брода наоса осликан је представама Страшног суда. Епизоде су међусобно одвојене бордуром и подељене на 33 посебна призора.[1] Распоређене су у крстастом своду, на западном зиду са бочним пиластрима (до циклуса Успења у зони над порталом), северном и јужном зидном платну под сводом, на потрбушју лукова који везују пиластре западног зида са западним паром стубаца, и на западним странама тих стубаца. По распореду мотива на различитим површинама – у своду, на луцима и ступцима, близак је моделу који се најчешће среће у позновизантијским црквама.[2]

Будући да се Страшни суд увек слика у западним деловима цркве, најчешће изложеним оштећењима и изменама, ретки су примери сачувани у целости.[3]

1 Ова сложена композиција се редовно приказује као јединствена или подељена на неколико зона (cf. нап. 3, 4–13 и 18), а одвајање призора бордуром је особеност дечанског циклуса. Број сцена треба схватити условно, јер су поједини мотиви растављени на више целина: трибунал апостола подељен је на две (206, 207), а праведничке групе – на четири целине (208a–d, 209a–d, 210, 211). Карактеристичан пример је Васкрс мртвих, приказан у оквиру пет засебних сцена, чак знатно удаљених једне од других: персонификације Земље и Мора (205) издвојене су из представа Општег васкрса (212a–b и 213a–b) у чијем се саставу обично приказују. Неуобичајена подела бордуром на мање целине допринела је утиску монументалности коју су остварили талентовани и класицистички образовани сликари, неправедно оптуживани у досадашњој стручној литератури да су начинили непрегледну и расцепкану композицију. Cf. В. Р. Петковић, in В. Р. Петковић, Ђ. Бошковић, *Манастир Дечани*, II, Београд 1941, 69; B. Todić, *Tradition et innovations dans le programme et l'iconographie des fresques de Dečani*, у Дечани и византијска уметност средином XIV века, Београд 1989, 263.

2 Cf. нап. 3, 4–13 и 18.

3 Обзиром на то да је овај рад ограничен на опис циклуса са наведеним писаним изворима за поједине мотиве, кратким пратећим коментарима и тумачењима појединих особености, из обимне библиографије издвојене су само значајније синтезе и расправе. Н. В. Покровский, *Страшный суд в памятниках византийскаго и русскаго искусства*, Труды VI археологическаго съезда в Одессе, III, Одесса 1887, 285–384, приказао је описе представа и генезу појединих мотива, од симболичних ранохришћанских, до постбизантијских примера. Средњовековни споменици, осим руских, нису му били довољно познати. A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, London 1971[2] (Strasburg 1936), 249–258, доказујући зависност ранохришћанске и византијске иконографије од профане касноантичке настале на основу реалног изгледа одређених дворских и црквених церемонијала, тумачио је и ову представу у том смислу. G. Millet, *La dalmatique du Vatican. Les élus. Images et croyances*, Paris 1945, бавио се темељним проучавањем текстова и иконографских елемената. Анализирајући ватиканску далматику са представом Деизиса окруженог групама праведника коју је насловио Позив изабранима и епизодама из раја, аутор је на више места детаљно описивао и исцрпно, још увек непревазиђено, објашњавао одговарајуће мотиве и целину дечанског циклуса. Информативни преглед приказа византијског културног круга написала је Десанка Милошевић. Cf. D. Milošević, *The Last Judgment*, Recklinghauzen 1963, (=*Das Jüngstes Gericht*, Recklinghauzen 1963), о дечанском примеру, 47–48.

Време и место настанка средњовизантијске композиције тумачени су у радовима Беата Бренка, cf. B. Brenk, *Die Anfänge der byzantinischen Weltgerichtsdarstellung*, Byzantinische Zeitschrift 57/1 (1964), 106–126, који је настојао да докаже да је непотпуни облик иконографског решења настао у VIII–IX веку, у скрипторији неког цариградског манастира, могуће Студиона, а да је коначна стандардизација теме остварена нешто касније, укључивањем Деизиса. Убрзо после овог текста, исти аутор је публиковао обимну студију о представама Страшног суда, насталим током првог миленијума у Византији и на Западу. Cf. B. Brenk, *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes*, Wiener byzantinische Studien, Wien 1966. Критички приказ Бренкове студије дала је K. Papadopoulos, in Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik XVI (1967), 343–347, нарочито 345, која сматра да се на основу сачуваних приказа не може претпоста-

Од српских приказа који су претходили оном у Дечанима, једино је грачанички (1318–1321)[4] у добром стању, док су остали оштећени у мањој или већој мери, а неки су и пресликани у поствизантијском периоду. У студеничкој унутрашњој припрати са живописом насталим око средине XVI века (1568) сачувана је половина циклуса развијеног у горњим зонама, који вероватно прати оригинални избор, компоновање и изглед појединих мотива.[5] Оригинално сликарство, али поново само половина циклуса, видљиво је данас у спољној припрати Милешеве (1230–1240)[6] и унутрашњој у Сопоћанима (1263–1268)[7], а нешто више сачувано је у спољној припрати Богородице Љевишке (1307–1313).[8] У припрати Мораче очувана је читава композиција из осамдесетих година XVI века са неким иконографским особеностима типичним за поствизантијски период.[9] Два охридска примера тешко су настрадала: на Григоријевој галерији Св. Софије (1355–1371) лоше су очувани Други долазак и суђење, као и део апостолског трибунала.[10], а у Богородици Перивлепти (1364/65) представа у јужном трему је отрта у великој мери.[11] Прикази из Велућа (1371–1389)[12] и Богородице

вити постојање иконографски оформљене (стандардизоване) композиције пре XI века. Обрнуту тезу од Бренкове – о иконографском прототипу – престоничкој монументалној композицији на основу које су настали призори на иконама са Синаја и минијатурама, изложио је Курт Вајцман, cf. K. Weitzmann, *Studies in classical and byzantine Manuscript Illumination*, Chicago and London 1971, 301–304.

Почетком осамдесетих година поново се јавило живље интересовање за ову тему. Cf. S. Tsuji, *Standardisation et diversification de l'iconographie du Jugement dernier dans l'art byzantin médieval*, Bulletin of Institute for Resaerch of Christian Culture, University of the Sacred Heart (Tokyo 1980), 29–70 (на јапанском). Студирајући композиције Деизиса, Тања Велманс се, неминовно, шире бавила есхатолошким темама, cf. T. Velmans, *L'image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans celles d'autres regions du monde byzantin*, 1[e] Partie, Cahiers Archéologiques 29 (Paris 1980–1981) 47–102; eadem, *L'image de le Déesis dans les églises de Géorgie et dans le reste du monde byzantin*, 2[e] Partie, CA 31 (1983), 129–173. Чланци о појединим фреско-представама, махом из поствизантијског периода, објављени су у часопису Cahiers Balkaniques 6 (Paris 1984), тематски посвећеном Страшном суду (уред. Тања Велманс). Посебну студију о поствизантијским примерима објавио је M. Garidis, *Études sur le Jugement dernier post-byzantin de la fin du XV[e] à la fin du XIX[e] siècle. Iconographie – Esthetique*, Thessaloniki 1985 (у питању је докторска теза одбрањена у Паризу 1966).

Током последње две деценије објављено је неколико радова, значајних за изучавање представа из позно-византијског периода коме припада и дечанско сликарство: М. Ф. Мурьянов, *Этюды к нередицким фрескам*, Византийскиј Временник 34 (Москва 1973), 204–213; S. Der Nersessian, *Program and Iconography of the Frescoes of the Parecclesion, in the Kariye Djami*, vol. 4, Princeton 1975, 368–407; D. Mouriki, *An Unusual Representation of the Last Judgment in a Thirteenth Century Fresco at St. George near Kouvaras in Attica*, Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, сер. 4, том 8 (Атина 1975–76), 145–171; Е. Л. Привалова, *Роспись Тимотесубани. Исследование по истории грузинской средневековной монументальной живописи*, Тбилиси 1980, 91–97; S. Tomeković, *Le Jugement dernier de l'église d'Agètria, in XVI Internationaler Byzantinistenkongress*, Akten II/5, JÖB 32/5 (1981), 469–479; N. Thierry, *Le Jugement dernier d'Axtala*, Bedi Kartlisa: Revue de kartvélologie XL (1982), 147–185; Б. Тодић, *Грачаница. Сликарство*, Београд 1988, 129–130, 159–164.

Циклус у Дечанима је у целини, са мањим грешкама, описао Владимир Петковић, у *Дечани*, II, 53–55, 69, Т. CCLIX/2, CCLXXII/1, CCLXXIV, CCLXXV/1–CCLXXX/1. Читалац ће у даљем тексту бити упућен само на оне илустрације из Петковићеве и Бошковићеве монографије које нису репродуковане уз овај рад. Крађи опис дечанског циклуса са тумачењима недавно је публиковала Даница Поповић, *Српски владарски гроб у средњем веку*, Београд 1992, 109–110, 183.

4 Тодић, *Грачаница*, 129–130, 159–164, сл. 95–104, са старијом литературом; Б. Живковић, *Грачаница. Цртежи фресака*, Београд 1989, без пагинације. Композиција је развијена на западном зиду и делу северног зида северног опходног брода.

5 В. Р. Петковић, *Манастир Студеница*, Београд 1924, 36–37, сл. 31–32; С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријашије 1557–1614*, Нови Сад 1965, 122–123; С. Ћирковић, В. Кораћ, Г. Бабић, *Студеница*, Београд 1986, 158, 162, сл. 128 (у боји).

6 С. Радојчић, *Милешевске фреске Страшног суда*, у Одабрани чланци и студије 1933–1978, Београд 1982, 182–189 (текст је први пут објављен 1959); idem, *Милешева*, Београд 1963, 25–27, црт. 31–34.

7 В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1965, 77, 80, црт. 133.

8 Д. Панић, Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Београд 1975, 87, сл. 26, 27, т. XLIV–XLVIII (у боји), црт. на стр. 138; Б. Живковић, *Богородица Љевишка. Цртежи фресака*, Београд 1991, 74–77.

9 С. Петковић, *Морача*, Београд 1986, сматра да је поновљен изглед представе из XIII века, 44, 46, црт. на стр. 255.

10 Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 81, црт. 21–22.

11 Ibidem, 134–136, црт. 33–34.

12 В. Р. Петковић, *Манастир Велуће, Историја и живопис*, Старинар н. с. III–IV (1955), 46–52 (илустрације у тексту); читава припрата у вишим зонама илуструје призоре Страшног суда. Cf. такође, Г. Бабић, *Инсигније кнеза Лазара*, у О кнезу Лазару, Београд 1975, 72–73 (датује фреске између 1371 и 1377) и Б. Тодић, *Прилог*

Болничке (око 1400),[13] мањим споменицима, провинцијалног сликарства – очувани су нешто боље. У таквом следу, сјајне, одлично сачуване целине у Грачаници и Дечанима добијају на значају, али се стога у тексту који следи нећемо позивати на српске примере, изузев грачаничког и љевишког (где су добро очувани призори мучења грешника).

Циклус започиње у западном сегменту крстастог свода композицијом *Други Христов долазак*, (црт. II, 195, сл. 1).[14] Са неба се спушта млад, голобради Христ седећи на трону и шири обе руке благосиљајући.[15] Украшен трон је у облику сандука,[16] затворене предње и бочних страна, ниског наслона иза ког се уздиже елипсоидна светлосна мандорла, светлија према ивицама. Придржавају га два симетрично извијена анђела у лету, окренута према Страшном судији: они једном руком држе трон, а другом прихватају своје доње хаљине. Под Христовим босим ногама лебди пурпурни јастук.

Основни библијски извор за ову сцену је текст јеванђелисте Матеја: "Јер ће доћи син човечији у слави Оца својега са анђелима својијем, и тада ће вратити сваком по дјелима његовијем" (16, 27); и "...и закукаће сви народи на земљи, и угледаће сина човечијега гдје иде на облацима небескима са силом и славом великом" (24, 30). Долазак на престолу касније се помиње у Апокалипси (у 4. и 20. поглављу), у беседама св. Јефрема Сиријског и у литургијској поезији. Композиција представља Други долазак, који ће, према најави из Дела апостолских (1, 11), изгледати као призор Вазнесења. У иконографији Страшног суда овакав почетак није уобичајен – најчешће се Други долазак и суђење спајају у једну сцену тако да Христ седи на дуги или трону,[17] окружен анђеоском војском и трибуналом апостола, а Богородица и Јован Претеча га моле да буде милостив према људима. Он најчешће одваја праведнике од грешника, призива једне а одбија друге раширених руку, при чему десну окреће дланом према праведницима, а леву надланицом према грешницима.[18] На дечанској

бољем познавању најстарије историје Велуђа, Саопштења XX–XXI (1988–89), 67–76, нарочито 75 (определио се за време настанка живописа до 1389).

13 Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 168, Страшни суд живописан је у јужном трему, на јужном фасадном зиду.

14 Главни извор за настанак иконографије Страшног суда у византијској уметности биле су беседе приписане св. Јефрему Сиријском (IV в.) под називом О Другом доласку и Страшном суду, сачуване на грчком и сиријском језику, cf. Th. Lamy, *S. Ephraemi Syri hymni et sermones*, Malines 1882–1889. Изучавање беседа је, за потребе иконографских истраживања, започео Габријел Мије, не улазећи у проблем њихове аутентичности. Cf. G. Millet, *La dalmatique*, 14–18. Овим питањем бавила се Демократија Хемердингер–Илиаду која је, на основу разлика између сиријског оригинала и грчких превода закључила да св. Јефрем Сиријски није могао бити аутор текста беседа на основу којих је настала иконографија Страшног суда, cf. D. Hemmerdinger–Iliadou, *Les donnés archéologiques dans la version grecques des sermons de Saint Ephrem le Syrien*, CA XIII (1962), 29–37; о словенским преводима грчког текста, cf. eadem, *L'Ephrem grec et la litterature slave*, Actes du XII[e] Congrès international d'études byzantines (Ochrid 1961), Beograd 1964, II, 343–346. Рукописни зборник из архива САНУ бр. 146 (XV–XVIв.), садржи српски превод беседе (О доласку Господњем и о суду), 118а–130б. Беседе које се приписују св. Јефрему Сирину дају компилацију мотива (изузев Деизиса) из Матејевог јеванђеља (24. и 25. поглавље), Апокалипсе, књиге пророка Данила и псалама. Основна теза је садржана код Матеја: о Христовом другом доласку и суду на коме ће праведници и грешници бити раздвојени лево и десно од судије, а према делима из живота примиће награду, односно казну. Како су беседе у највећој мери засноване на библијским мотивима, управо ће они бити најчешће цитирани као извори, осим у посебним случајевима.

15 S. Djurić, *Representations of Sun and Moon at Dečani*, in Дечани и виз. уметност, 339, неоправдано сматра да положај Христових прстију указује на *benedictio latina*. Тешко је замислити да са зида маузолеја православног краља Стефана Дечанског Христ Страшни судија благосиља по латинском начину. Поповић, *Српски владарски гроб*, 109, омашком наводи да анђели узносе трон, а они га заправо прате док се спушта на земљу.

16 Djurić, *Sun and Moon*, 339, описује га као погребни ковчег, што подстиче на поређење трона са Христовим гробом.

17 О Другом доласку св. Тројице на трону, cf. Millet, *La dalmatique*, 17–24.

18 Типична решења јављају се од првих сачуваних стандардизованих представа насталих током XI и XII века, попут слоноваче из музеја Викторије и Алберта, минијатуре из рукописа Paris. gr. 74 (fol. 51v), две иконе из манастира Св. Катарине на Синају, фреске у Панагији тон Халкеон у Солуну (1028/29), мозаика у Богородичиној цркви у Торчелу (XI–XIIв.) и фресака Старе Ладоге (XII в.). Cf. K. Weitzmann, G. Alibegašvili, A. Volskaja, M. Chatzidakis, G. Babić, M. Alpatov and T. Voinescu, *The Icons*, London 1982 (=*Иконе*, Београд, 1984) ил. у боји на стр. 39; H. Omont, *Evangile avec peintures byzantines du XI[e] siècle* (N° 74) Paris 1908, T. 8, 41; G. et M. Sotiriou, *Icônes du Mont Sinaï*, Athènes 1956, vol. I, pl. 150–151; K. Papadopoulos, *Die Wandmalereiη des XI Jahrhunderts in der Kirche* Παναγία τῶν Χαλκεων, Graz–Köln 1966, 57–76; R. Polacci, *La cattedrale di Torcello, Il Giudizio Universale*, Venezia 1986, 12–16, T. 6; Н. В. Лазарев, *Фрески Старой Ладоги*, Москва 1960, 62–69. У монументалним представама позновизантијског периода очувана су у Богородици Мавриотиси у Костуру (после 1200), спољној припрати Милешеве,

фресци је приказано најпре спуштање с неба, што се види по анђелима који лете, док је суђење (Деизис) представљено нешто ниже на западном зиду.[19] Христ без браде није типичан лик у композицијама Страшног суда, у којима се приказује као Пантократор (у својим зрелим годинама),[20] а пурпурни јастук на којем му почивају стопала подсећа на његову улогу Цара над царевима.[21]

У северном сегменту свода представљена су *Два анђела из Христове пратње и персонификација Сунца*, (црт. II, 196, сл. 1). Анђели у лету окренути су ка Христу у западном сегменту и носе по један монументални свећњак црвеног пламена који обасјава призор. Они су део Христове свите, а носе свећњаке као праслику вечите светлости која са неба долази заједно са Богом.[22] Анђели са свећњацима представљају изузетну појаву у саставу, иначе ретке, представе Другог доласка.

У левом углу композиције насликана је персонификација Сунца у гризају, приказана као мушка, крилата полуфигура, одевена у царску одећу са једноставном круном на глави у облику зарубљене пирамиде. Она подиже руке у ставу адорације упућене Страшном судији, а смештена је у светлосни круг, допуњен широким троугаоним зраком који указује на кретање небеског тела кроз простор.[23]

У јужном сегменту приказани су *Савијање небеског свода и персонификација Месеца*, (црт. II, 197, сл. 1). Два анђела, са леве и десне стране, савијају правоугаони небески свод који се увија по ивицама. Тамну површину неба прекривају облаци, звезде, Сунце и Месец. Облаци наликују на стене по којима су разасуте звезде, приказане као златне лопте са уцртаним астралним симболима. Небеска тела су крилате персонификације приказане из профила: Сунце изгледа као млад мушкарац, а Месец као средовечни човек са брадом. Ликови персонификација смештени су одговарајуће дискове: Сунце, упола заклоњено облацима позлаћен оквир, а Месец који се види готово читав, има плави диск.[24] Тема савијања небеског свода у визији освете Господње јавила се најпре код пророка Исаије (34, 4): "... и савиће се

Грачаници и у јужној капели манастира Христа Хоре (1315–21); cf. Радојчић, *Милешевске фреске Страшног суда*, ил. 149; Живковић, *Грачаница*, припрата, западни зид (без пагинације); Underwood, in *The Kariye Djami*, New York 1966, vol. III, pl. 369.

19 Ретке су постојеће паралеле за призор Другог доласка, издвојеног из композиције Деизиса и судишта. Непотпуна представа Страшног суда из северне (надгробне) капеле пећинске цркве Ајвали килисе (913–920) у Ђули Дере у Кападокији, и поред раног датума настанка (пре коначног уобличавања теме) показује сродности с дечанском. Ту су приказани: визија крсног знака, Други долазак, апостолски трибунал, Деизис и васкрс мртвих. Cf. N. et M. Thierry, *Ayvali kilise ou pigeonnier de Gülli Dere. Eglise inédite de Cappadoce*, CA XV (1965), 131–142, 144, fig. 24–31. Христ је приказан у светлосној мандорли како благосиља десном, а држи свитак у левој руци (Cf. *ibidem*, 131, fig. 24), као што је најчешће случај у призорима Вазнесења, а и у дечанском Деизису. У Успенској катедрали у Владимиру (сликарство из 1158, обновљено 1408), остварено је иконографско решење наизглед слично оном у Дечанима: у своду, испод представе савијања неба, Христ у мандорли седи на дуги спуштајући се до приуготовљеног престола коме се моле Богородица и Јован Претеча. Апостолски трибунал налази се у нивоу престола. Cf. G. Istvan, N. Ferenc, *Rubljov*, Budapest 1973, t. 30 (сл. у боји). Ипак, важно је запазити разлику у односу на дечански циклус: у Владимиру Деизис није представљен, па Христ истовремено силази на земљу и суди људима, што се препознаје по његовом гесту прихватања и одбијања (Cf. *ibidem*, t. 31).

20 Колико ми је познато, у монументалним примерима није сачувана ниједна паралела за лик младог Христа. Голобради Христ који позива само благословене извезен је на далматици из Ватикана (крај XIV – почетак XV в.), cf. G. Millet, *Broderies de style byzantin*, Paris 1945, pl. CXXXVIII. Овај тип се јавља у рановизантијским представама теофанија насталим у Палестини, а познатим по украсу чувених ампула из ризница у Монци и Бобију (VI в.), апсида коптских капела (VI–VIII в.), и наравно, апсидалног мозаика Хосиос Давида (V в.) у Латомском манастиру у Солуну. Њихова веза са призором Другог доласка огледа се у примесама есхатолошког значења које овим композицијама дају иконографски елементи преузети из описа пророчких визија. Cf. Millet, *La dalmatique*, о Емануилу, 61–81; Grabar, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, t. II, 178–180, 198–200, 208–210; Бабић, *Краљева црква*, 66–67.

21 Millet, *La dalmatique*, 24.

22 За детаљније тумачење појаве свећоноша у Другом доласку, cf. *ibidem*, 30–32.

23 Lj. Popovich, *Personifications in Paleologan painting (1261–1453)*, Phill. Diss. 1963, Ann Arbor Microfilm, Ann Arbor 1969; о Сунцу и Месецу, 71–74; о Сунцу и Месецу у саставу Страшног суда (описује и дечанске примере), 78–80. Djurić, *Sun and Moon*, 339–346, полазећи од дечанских примера пружа обавештења о вези између проучавања астрономије у доба владавине династије Палеолога и сликаних персонификација из истог времена.

24 Петковић, *Дечани*, II, Т. CCLXXII и CCLXVI. Djurić, *Sun and Moon*, fig. 8; Todić, *Tradition et innovations*, fig. 10.

небеса као књига", а потом у Апокалипси (6, 14), где је парафразиран стих пророка. У највећем броју представа савијено небо схваћено је сасвим шематски: као полуразвијени свитак на којем се препознају симболи Сунца, Месеца и звезда.[25]

У десном углу фреске живописана је, поново у гризају, персонификација Месеца, тачно наспрам персонификованог Сунца из северног сегмента свода: у капљичасти омотач позлаћеног оквира са светлосним зраком смештена је женска крилата полуфигура у хаљини без рукава, руку подигнутих у ставу адорације.

Сунце и Месец у вези са Страшним судом помињу се код јеванђелисте Матеја (24, 29): "И одмах ће се по невољи дана тијех сунце помрачити и месец светлост своју изгубити и звезде с неба пасти и силе небеске покренути се", и касније, у Апокалипси (6, 12): "Сунце поста црно као врећа од кострети, а месец поста као крв". Потоњи текст се налази на почетку описа визије о последицама које ће на земљу донети отварање шестог печата. У наставку, два стиха касније, помиње се савијање неба: "И небо се измаче као књига кад се савије" (Ап. 6, 14), па се персонификације Сунца и Месеца на небеском своду који савијају анђели везују управо за овај литерарни извор. Међутим, оне се у дечанском Страшном суду изузетно јављају два пута: најпре, као што је уобичајено, на површини небеског свода који се савија, и још једном, као делимично самосталан мотив већих димензија, у северном и јужном сегменту свода, заједно са догађајима који се одвијају у небеским висинама. Персонификације већих димензија, по свој прилици, указују на подређеност читавог универзума Другом доласку Цара над царевима и његовом суду, као што је случај са појавом истог мотива у призорима Распећа или Вазнесења још од рановизантијског периода.[26] Као и остале персонификације, и Сунце и Месец су пореклом из античке уметности, а улазе у састав империјалне иконографије означавајући непролазност (aeternitas) дивинизираног владара који касније постаје Христ.[27]

Источни сегмент свода носи *Два анђела који дувају у трубе* (црт. II, 198) из Христове пратње при Другом доласку. Два адосирана анђела, нагнута дубоко напред, дувају у трубе и буде мртве. Анђели трубачи представљени су још два пута – по двојица испуњавају потрбушја лукова који повезују северни и јужни пиластар западног зида са западним паром стубаца, тако да их је приказано укупно шест. Они се међусобно разликују по положајима тела[28] и по натписима: двојица на западним половинама лукова имају натписе: *Анђео труби мртвима* (црт. II, 199а, 200а, сл. 3), док уз другу двојицу стоје одреднице *Анђео који труби на земљи* (црт. II, 199б), и *Анђео који труби на мору* (црт. II, 200б). Анђели који звуком трубе најављују Други долазак и буде мртве да би им се судило, помињу се на више места у Св. писму: "И послаће анђеле своје с великијем гласом трубнијем" (Мт. 24, 31); "Јер ће затрубити и мртви ће устати и ми ћемо се претворити" (1 Кор. 15, 52); "Јер ће сам Господ са заповијешћу, с гласом аранђеловијем, и с трубом Божијом сићи с неба" (1 Сол. 4, 16). Анђели

25 Небо као свитак са стилизованим приказима Сунца, Месеца и звезда појављује се од првих стандардизованих примера, попут оног из Paris. gr. 74, fol. 51v, двају синајских икона и на мозаику цркве у Торчелу, cf. нап. 18.

26 Velmans, *L'image de le Déisis*, 1[e] Partie, CA 29, 48, описујући окружење Христа у пророчким визијама помиње небеска тела и звезде у истом смислу. Насупрот, Popovich, *Personifications*, 79, персонификације већих димензија објашњава текстом из Апокалипсе (21, 1), где се помиње "ново небо". На новом небеском своду, међутим, светила нису потребна, како је изричито наведено нешто касније: "И град не потребује сунца ни мјесеца да свијетле у њему; јер га слава Божија просвјетли и жижак је његов јагње" (Ап. 21, 23), па стога наведено тумачење треба одбацити.

27 У рановизантијској уметности Палестине и коптског Египта персонификације небеских тела се срећу управо у призорима теофанија са елементима есхатолошког значења. Grabar, *Martyrium*, II, 179, 209, 216, 218; F. Gerke, *Kasna antika i rano hrišćanstvo*, Novi Sad 1973, апсида капеле у Бавиту, сл. на стр. 208 (у боји); A. Grabar, *Ampoules de Terre Sainte (Monza-Bobbio)*, Paris 1958, 43–44, pl. LIII. Средњовековни пример представљања персонификованих Сунца и Месеца пружа Деизис који је комбинован са апокалиптичном визијом Христа и приказан уз скраћени Страшни суд у северној капели пећинске цркве Ајвали килисе: иза леђа Богородице и Јована Претече налазе се персонификације Сунца и Месеца у попрсју. Cf. Thierry, *Ayvali kilise*, 131, fig. 23. О вези рановизантијских теофанија са пророчким визијама, а касније и Страшним судом, cf. нап. 20.

28 Анализирајући насликане музичке инструменте и свираче у српским средњовековним споменицима, Роксанда Пејовић је запазила да положај анђела и начин на који држе трубе не одговара реалности. Cf. Р. Пејовић, *Представе музичких инструмената у средњовековној Србији*, Београд 1984, 48.

трубачи спадају у групу мотива који се редовно приказују, једино је њихов број разнолик, а најчешће мањи него у Дечанима.[29]

Издизањем темена крстастог свода његова површина је знатно увећана, тако да је сликар, уместо четири, у своду приказао осам композиција. Четири доње се завршавају лучно, а бордура која их одваја од оних изнад није црвена, као обично, већ светлоплава.[30]

На западној страни, испод Другог доласка, живописана је *Хетимасија* (црт. II, 201, сл.1) са натписом који је тумачи као второ пришьствик. У средини композиције насликан је приуготовљени престо који тек што није додирнуо тло, а придржавају га два анђела.[31] Са леве и десне стране стоје у молитвеном ставу Богородица и Јован Претеча, а иза њих, изван ивичне траке, по један анђео у белом стихару благо пригнут Хетимасији, држи у рукама високи свећњак. Под троном је већ приземљен супеданеум на који је положен пурпурни јастук.[32] На седишту престола налазе се атрибути Христовог учења и страдања: уз наслон је постављен крст са једном пречком, трновим венцем на пресеку кракова, усправљеним копљем са леве и трском са сунђером са десне стране. Хаљина коју је Христ морао да одене током мучења које је поднео пре Распећа, пребачена је преко седишта. Овај одевни предмет изгледа необично, јер је задржао своју антропоморфну форму коју добија када се обуче.[33] Оставља утисак да је напуњена ваздухом, што се види по отворима за главу и руке, окренутим ка посматрачу. На плавој хаљини стоји књига Христовог учења, али је не притиска својом тежином.

Приуготовљени престо помиње се у псалмима: "Припремио си трон свој за суђење" (9, 7–8); "Благост је и правда подножје престолу твојему" (89, 14); "Господ на небесима постави пријесто свој, и царство његово свијем влада" (103, 19), а у Новом завету – у Апокалипси: "И гле, пријесто стајаше на небу, и на престолу сјеђаше неко" (4, 2). Овај иконографски мотив, самостално формиран у ранохришћанском периоду, улази у састав компилаторне целине Страшног суда у време његовог коначног уобличавања од IX до XI века.[34] Од X века уз крст са венцем додају се сунђер и трска, који постају саставни елементи овог мотива.[35] Инструменти мучења постављају у први план искупитељску улогу Христове жртве на крсту, и дају Хетимасији сотериолошко значење.[36]

Заступнички пар из Деизиса, Богородица и Јован Претеча изузетно су представљени уз Хетимасију. Уместо Христу, овде је молитва упућена само симболично присутном Богу,[37]

29 Cf. нап 18.

30 Трака која одваја призоре унутар сегмента свода и није бордура у класичном смислу, јер је ужа и нема карактеристичне беле контуре. Ипак, изгледа занимљиво запазити, да је овде изабрана светлоплава боја за раздвајање догађаја који се одвијају на небу, што је у опреци са уобичајеном црвеном бојом бордуре. Стога би се могло претпоставити да је боја ивичне траке у своду проистекла из симболичног значења свода као небеског балдахина украшеног одговарајућим темама. О куполи као симболу неба, и сложенијим концепцијама "неба над небесима" и цркви као "другом небу" на земљи, са исцрпно наведеном литературом и сажетим тумачењем, cf. Бабић, *Краљева црква*, 35.

31 За разлику од престола из Другог доласка, овај је вешто приказан. На наслону су изрезани отвори у облику два аркадна низа: доњи са преломљеним, а горњи са полукружним луковима. Предња и бочне стране седишта украшене су дрворезбареним једноставним орнаментом.

32 Од пурпурног јастука Даници Поповић се учинило да се на супеданеуму види патена коју је смисаоно повезала са путиром, заиста приказаним уз Хетимасију над ликом Христа колосалне величине из Деизиса, јужно од олтарске преграде. Cf. Поповић, *Владарски гроб*, 109, 183. Потези четке у средини пурпурног јастука допуштају да се уз мало маште препозна издужена посуда овалног облика, што би указивало на могућност да је патена била првобитно скицирана, а да се касније од ње одустало. Међутим, поменута претпоставка спада у домен домишљања, па се може рећи да је, без обзира на могућу првобитну замисао, на супеданеуму видљив само пурпурни јастук.

33 Христова хаљина се редовно приказује као један од инструмената мучења. Њена форма је типизирана: то је пурпурна тканина пребачена преко трона. Cf. нап. 3, 4–13 и 18.

34 Више о развоју и значењима овог мотива, cf. Grabar, *L'empereur*, 199–200; Th. von Bogay, *Zur Geschichte der Hetoimasie*, Akten des XI Internationaler Byzantinisten Kongress 1958 (München 1960), 58–61; Brenk, *Tradition und Neuerung*, 99; P. Franke, *Marginalien zum Problem der Hetimasie*, BZ 65/2 (1972), 375–378.

35 Brenk, *Tradition und Neuerung*, 99.

36 *Ibidem*, 99–100.

37 Исто решење постоји у Успенској катедрали у Владимиру, али тамо нема Деизиса: Христ силази с неба и истовремено суди, а Богородица и Јован Претеча су се попели у зону Хетимасије. Cf. нап. 19. Беат Бренк истиче

а већ је Мије њихову неочекивану појаву оправдано довео у везу са жељом ктитора да истакну ове ефикасне посреднике при свом сусрету са Страшним судијом.[38] Неуобичајена појава заступника подвлачи поменуто значење спасења које носи припремљени престо са крстом и осталим инструментима мучења. Анђели ђакони са свећама имају литургијску улогу, као и њихови парњаци у приказу Хетимасије изнад колосалне фигуре Христа из Деизиса, на јужној страни источног зида, уз олтарску преграду.[39]

Испод Хетимасије, на полукружно завршеној зидној површини која је за око 20цм увучена у зидну масу, приказани су *Адам и Ева*, сигнирана као квга (црт. II, 202, сл. 2), који се после општег васкрса клечећи обраћају Христу за милост. За разлику од Адама који је изборан као старац, Евине позне године одаје једино проседа коса која извирује испод мараме, а занимљив детаљ – печат индивидуалности – даје крупан младеж на њеном левом образу. Први људи се редовно постављају уз приуготовољени престо, а иконографско исходиште им је садржано у призорима Силаска у ад. Тамо и овде, као први који устају из мртвих, они на известан начин гарантују васкрсење остатку човечанства,[40] а у том смислу занимљиво је запазити да су приказани под луком који подсећа на лук аркосолијума.

У нижи регистар смештени су *Серафими и кола* (црт. II, 203, сл. 2). Два шестокрила серафима у угловима, и, између њих преплетена, двоја кола са по два пара крила, чине део небеске свите која прати Месију: "А кад дође син човечији у слави својој и сви свети анђели с њиме, онда ће сјести на престолу славе своје" (Мт. 25, 31).

Долазак Страшног судије најавиће знак који ће се показати на небу: *Животворни и часни крст* (црт. II, 204, сл. 4), смештен испод слике серафима и кола. Из полукружног сегмента неба са два широка светлосна зрака укосо уперена ка левом и десном доњем углу, указује се крст са инструментима за мучење у двострукој светлосној мандорли, који славе небеске силе. Крст са три пречке налази се у кружној мандорли која је уписана у делтоидну, а оне се међусобно разликују у нијансама сиве боје, тако да су најсветлије ивице делтоида и средиште круга. Четири зрака жуте боје избијају из круга и додирују углове делтоида, из ког, по средини ивица, излазе четири широка зрака у жутој, плавој и сивој боји.[41] Знак крста је допуњен осталим инструментима мучења као и на представи Хетимасије: на пресеку главних кракова је трнов венац, са леве и десне стране лебде усправљени копље и трска са сунђером, а на крајевима средње и доње пречке, укуцан је по један ексер. На горњој пречки стоји натпис о βασιλεύς της δόξης. Делтоидну мандорлу окружује венац од осам симетрично постављених анђела видљивих у попрсју, из сегмента неба провирују два серафима, а по један тетраморф стоји лево и десно од крста. Серафиму са шест пари крила, који шири руке длановима упоље, а стоји прљубљених пета, додате су три животињске главе уоквирене нимбовима: десно је глава лава, горе орла, а лево бика.

Основни текстуални извор даје Матејево јеванђеље (24, 30): "И тада ће се показати знак сина човечјега на небу; и тада ће проплакати сва племена на земљи, и угледаће сина човечјега где иде на облацима са силом и славом великом." Св. Јован Златоусти у Другој беседи о крсту, другом доласку и разбојнику каже да ће Христовом доласку претходити анђеоска и арханђелска војска која ће носити знамење крста на својим плећима, и да ће цар на тај начин наговестити свој долазак.[42] За дечански приказ нарочито је илустративан одломак из Златоустове беседе на Матејево јеванђеље где се помиње крст "који је светлији од сунца. Јер, сунце се помрачује и скрива, а крст се јавља, он се не би јавио, када не би био далеко старији од сунчевих зракова. (...) Јер Христ ће доћи на овај суд, имајући највеће оправдање – крст, показујући не само ране, него и срамну смрт".[43]

да Хетимасија у призорима Страшног суда мање представља трон на који ће Христ сести, а више подвлачи присуство крста, односно инструмената мучења којим су искупљени греси, cf. *ibidem*. 99.

38 Millet, *La dalmatique*, 26.

39 Анђели у југоисточном делу храма нису у одевени у ђаконску одећу, cf. Петковић, *Дечани*, II, Т. CCXXXI.

40 Brenk, *Tradition und Neuerung*, 88.

41 Мијеу се од зрака који излази из усправне пречке учинило да је крст сужен при дну да би се лакше забо у земљу. Cf. Millet, *La dalmatique*, 34.

42 *Златоустове беседе у српском преводу*, Панчево 1892, 194–195.

43 Ј. Поповић, *Догматика*, III, Београд 1978, 779.

И поред дубоке догматске заснованости, знамење крста ретко се среће као самосталан мотив у оквиру представа Страшног суда, могуће због тога што се обавезно појављује у саставу Хетимасије. У српским примерима знак крста је сачуван још једино у Грачаници, у којој је Хетимасија изостављена.[44] Грачаничка композиција, где је крсни знак заменио Хетимасију, показује да та два мотива имају идентично основно значење – оба симболишу спасење које је човечанству омогућила Христова жртва.[45] Крст као знамење другог доласка, или онај на припремљеном престолу, носилац је поруке о ослобођењу човека од смрти, коју је Христ победио срамним страдањем на крсту. Величанствена визија Христовог крсног знака "који живот даје" добила је у Дечанима веома репрезентативан израз.[46] Херувими, односно серафими и кола, али не и тетраморфи, редовно се појављују под Христовим ногама или са стране у тзв. стандардизованим верзијама.[47] Као у пророчко–апокалиптичним визијама, они носе двоструко значење: старозаветне (Јез. 10, 14), односно апокалиптичне (Ап. 4, 7) визије, а нимбови који окружују главе животиња подсећају на сагласје четири јеванђеља.[48]

На источној страни крстастог свода, испод анђела који дувају у трубе, налазе се Персонификације Мора и Земље (црт. II, 205, сл. 5 и 6). Персонификација Мора је женска фигура која седи на леђима двају делфина разјапљених чељусти и исплажених језика. У десној, испруженој руци држи једрењак са развијеним једром, а леву подиже изнад главе, длана окренутог уполье. На себи има огратач који се отворио и открио јој груди. Њен лик је дат у полупрофилу, са дугом увијеном косом, украшеном белом траком. Лево и десно од делфина насликане су стилизоване рибе које врађају делове људских тела, а само једна међу њима је реалистички приказана и препознатљива као ража или риба лист. Персонификација Земље седи на хуму и попут скиптра држи у десној руци грану дрвета. Одевена је у богато набрану хаљину чији крај придржава левом руком са залепршаним велом изнад главе што је типичан мотив за представе персонификација.

Персонификовани Земља и Море обично се појављују у оквиру представа васкрса мртвих (отуд су у морским таласима насликане рибе које врађају мртве), али су у Дечанима изузетно приказани као засебна композиција. Обе фигуре припадају класичном наслеђу византијске уметности, иако немају текстуалне подлоге у изворима за приказивање Страшног суда, оне се појављују већ у раним стандардизованим примерима.[49] По избору персонификација, уметници из времена владавине првих царева династије Палеолога враћали су се

44 Мије је чак претпоставио да је иконографија Страшног суда са Запада утицала на појаву овог мотива у Грачаници. Знамење крста тамо замењује Хетимасију, а пре Грачанице крсни знак у слави као посебан мотив, готово се уопште не среће у византијским приказима. Cf. Millet, *La dalmatique*, 27. При доношењу закључка о веома ретком приказивању визије крста унутар Страшног суда треба имати на уму да су представе ове теме у монументалном сликарству страдале у великој мери, а поготово у горњим зонама, где би било најлогичније очекивати поменути мотив. Такође, у уметности земаља православног Истока (Кападокија, Грузија) у којима је представљање крста у апсидама и куполама имало дугу традицију, сачувани су примери појаве крсног знака у оквиру Другог доласка и суда. Cf. Velmans, *L'image de la Déisis*, II, 129–147. Тако на пример, у северној капели Ајвали килисе визија крста насликана је као претходница Страшног судије у оквиру непотпуне верзије Страшног суда. Cf. Thierry, *Ayvali kilise*, 131, fig. 24. Један и по век касније, у грузијској пећинској цркви посвећеној Богородици у Вардзији (1184–1186) у нартексу свода, поред анђела који савија небеса приказано је такође Узношење крста. Cf. Г. Гаприндашвили, *Вардзия*, Ленинград 1975, 132.

45 Тодић, *Грачаница*, 96; Живковић, *Грачаница. Цртежи*, западни зид припрате, црт. 1.

46 Детаљно о дечанском и грачаничком примеру Знамења крста и Хетимасије, са тумачењима, cf. Millet, *La dalmatique*, 25–28.

47 Cf. нап. 18. Једини пример паралеле за приказивање тетраморфа у Страшном суду познат ми је из јерменске цркве Ахтале (почетак XIIIв.) која се данас налази у Грузији. Тамо су уз тетраморфе насликани и серафими, а сликари су их обули у црвене ципеле и чизме, алудирајући на њихову припадност царској пратњи, cf. Thierry, *Axtala*, 153–154.

48 О симболима, како назива тетраморф, cf. Millet, *La dalmatique*, 44–60. Г. Бабић, *Краљева црква*, 66–67, недавно је сажето описала развој и протумачила значење овог мотива. Слично дечанском, приказан је тетраморф у нешто млађој цркви у Убиси у Грузији (крај XIV в) где је у конхи апсиде насликан Деизис у пратњи арханђела и анђеоских редова. Тетраморф стоји лево од трона, изгледа као херувим (четворокрили), прекривен је многобројним очима, али су му животињске главе једнако распоређене, а руке, ноге и крила, у истом положају као код дечанских фигура. Поред формалне сличности, занимљиви су натписи који га прате: обележен је као херувим, а изнад сваке главе стоји име јеванђелисте ког симболише. Cf. Velmans, *L'image de la Déisis*, I, 94–96.

49 У Богородици тон Халкеон у Солуну (1028/29), синајским иконама, минијатури у Paris gr. 74 и Торчелу.

узорима из комнинског периода, па се Море и Земља најчешће представљају као женске фигуре са различитим атрибутима, прва како јаше делфина, по угледу на античке представе Нереида и држи лађу или трозубац, а друга седећи на земљи са скиптром или комадом стене у рукама.[50]

У северном и јужном сегменту крстастог свода у нижој зони насликани су *Трибунали апостола са анђеоским хоровима* (црт. II, 206, 207) који заједно са Христом учествују у суђењу (Деизису) приказаном нешто ниже на западном зиду.[51] Апостоли обично окружују Христа у Деизису, али су у Дечанима одвојени и смештени на доста удаљено место јер су сликари морали да се прилагоде простору западног травеја, где је једино у своду и на зидним платнима под њим било довољно места за апостолски трибунал. С друге стране, захваљујући увођењу нових мотива, Деизис је доспео на најниже место у вертикалној оси.[52] На дугачкој клупи са украшеним наслоном и суседанеумом седи по шест апостола са књигом у рукама, а иза њих се тискају припадници анђеоске војске, распоређени у неколико редова. Апостоле предводе Петар на јужној, а Павле на северној страни. Трећи апостол на јужној страни је св. Лука који се лако препознаје по тонзури. Последња фигура у овом низу веома је оштећена, а од осталих се разликује по томе што држи књигу уместо свитка. Апостоли су окренути један према другом, а неки подижу руку у знак говора. На сличан начин представљени су и анђели који стоје фронтално, а већина њих из првог реда гестикулацијом указује на говор.

Трибунал апостола био је обавезан саставни део сцене од најстаријих приказа,[53] јер апостоли и анђели чине обавезну Христову пратњу у Другом доласку и суду (Мт. 19, 28): "Исус им рече: заиста вам кажем, да ћете ви који сте пошли са мном у новом свету седети на дванаест престола и владати над дванаест племена." Апостолски корифеји заузимају увек *прва места*, Петар најчешће десно, а Павле лево од Христа, као што је и овде случај.[54]

Зидна платна на северној и јужној страни под сводом заузимају праведници. По четири социјално одређене групе које су се упутиле Христу у сусрет, моле се подигнутих руку Страшном судији на западном зиду. Групе праведних стоје под аркадним низовима сликаним белом бојом, а између сваке групе стражари по један анђео, видљив до појаса и одевен у ц̓арску одећу. Као библијски извор послужила је посланица апостола Павла (1 Сол. 4, 17): "А потом ми живи који смо остали, заједно с њима бићемо узети у облаке у сусрет Господу на небо, и тако ћемо свагда с Господом бити." У беседи св. Јефрема Сиријског о последњим догађајима каже се да ће анђели сакупити светитеље и праведнике и на облацима их упутити у сусрет Христу.[55] Они се најчешће приказују на облацима који су овде задобили архитектонску форму аркадног низа.

На јужној страни су *Хорови апостола, мученика, жена мученица и жена пустињака*, (црт. II, 208а–д, сл. 7). У првој групи, од четворице апостола, са сигурношћу се препознају Петар и Павле. Између њих стоји апостол кратке тамне косе и браде, док је на зачељу голобради и тамнокоси младић. У групи од четири мученика из групе ратника, лако се идентификују први и трећи: св. Димитрије у мученичкој одећи, голобрад, кратке тамне косе, и св. Ђорђе у ратничкој одећи, кратке тамне коврџаве косе.[56] Друга двојица су такође одевена као ратници. То су св. Теодор Тирон и Стратилат: обојица имају кратку тамну косу, а Тирон има браду, раздвојену на два прамена.[57]

50 Popovich, *Personifications*, 30, 33, не помиње дечанске персонификације Земље и Мора, вероватно јер ни Петковић у монографији о Дечанима није забележио њихово постојање; cf. такође V. R. Petković, *Neki antički motivi u starom živopisu srpskom*, Strena Buliciana, Zagreb–Split (1924), 473–475; P. Mijović, *La personification da la Mer dans le Jugement dernier à Gračanica*, Χαριστήριον εἰς Α. Κ. Ὀρλάνδον, Α΄, Αθήνα 1964, 208–219; Тодић, *Грачаница*, 162.

51 Петковић, *Дечани*, II, Т. CCLIX/2 (северна страна).

52 Апостоли понекад учествују у суђењу окружујући Христа са бочних зидова или са свода, с тим што је ретка тако велика удаљеност између нивоа судије и његове пороте. Cf. нап. 3, 4–13, и 18.

53 Најстарија сачувана представа Страшног суда налази се на ранохришћанској теракоти из Музеја Барберини (IV в.) представља Судију, апостолски трибунал, праведне и грешне. Cf. Grabar, *L'empereur*, fig. 251.

54 Рани пример апостола предвођених Петром и Павлом налази се на слоновачи из Викторија и Алберт музеја у Лондону (крај X – почетак XI в.), cf. Група аутора, *Иконе*, сл. у боји на стр. 39.

55 *Sancti Ephraem hymni et sermones*, ed. Th. J. Lamy, III, Mechelen 1889, col. 212.

56 У дечанском наосу у зони појединачних фигура, приказани су у пару. Cf. Петковић, *Дечани*, II, Т. CXLIV.

57 Насликани су такође у првој зони, cf. Петковић, *Дечани*, II, Т. CLIII.

Прве три мученице одевене су у богату одећу, имају луксузне огртаче постављене белом тканином са златном бордуром. Прва носи круну на глави, друга венац, а трећа белу мараму, док је четврта скромно обучена, као монахиња. Жене пустињаци носе монашке ризе и мараме на глави.

На северном зиду су представљени *Хорови архијереја, пустињака, пророка и праведника* (црт. II, 209a-d, сл. 8). У групи од шест архијереја видљива су четворица из првог плана. Одевени су у полиставрионе са омофорима и држе по књигу у рукама. Најпре се препознају писци литургије: св. Јован Златоусти, тамне косе са залисцима и кратке, округле браде, и св. Василије Велики, дуге тамне браде, зашиљене при врху и кратке косе. Трећи архијерej је сед, проћелав, са праменом косе на темену и кратком округлом брадом. Последњи у низу је сед, проћелав, равно подрезане браде средње дужине. То би могао бити св. Григорије Богослов или св. Атанасије Александријски.[58]

Монаси, названи у натпису пустињацима, заступљени су са пет представника, од којих су тројица у првом плану. На челу поворке стоји св. Јован Дамаскин, који се лако препознаје по турбану везаном на арапски начин, с крајевима који слободно падају. За њим иде седокоси монах са високим залисцима и дугом седом брадом, увијених и раздвојених праменова. Трећи монах носи кратку проседу косу и широку браду увијених праменова. Иза прве двојице провирује монашки лик са марамом на глави који вероватно представља св. Козму Мајумског.

Од петорице старозаветних свештеника видљива су два представника из првог плана, један провирује између њих, а од преостале двојице извирују само нимбови. Двојица у првом плану се лако препознају, јер носе карактеристичну богату одећу са огртачима по којима су извезена слова, и одговарају опису Мојсија и Арона.[59] Први је средовечан, са дугом смеђом косом која му пада низ врат, а други је старац дуге седе косе и браде.

Групу сигнирану као праведнике представљају тројица одевена у хитоне и химатионе. Први је старац дуге седе косе, и браде увијене по крајевима који се може препознати као праотац Ноје. Други, средовечан има високе залиске, тамну увијену косу и дугу округлу браду средње дужине, а последњи праведник је сед, дуге увијене косе која му пада на рамена и средње дуге, округле браде.

На западном зиду, у нивоу представе Страшног суда (Деизиса), на северном и јужном пиластру, представљене су још четири праведничке групе у молитвеном ставу, окренуте ка Христу судији. На јужној страни је *Збор архијереја и пустињака* (црт. II, 210).[60] Од петорице архијереја, тројица се виде у првом плану. Као у претходно описаној групи исте категорије на северном зиду под сводом, и овде су предводници писци литургије Василије Велики и Јован Златоусти, а трећи архијерej би могао да буде Григорије Богослов или Атанасије Александријски.[61]

Изнад њих, у оквиру исте фреске, стоји група пустињака, видљивих до појаса. Свете монахе, у натпису назване пустињацима, предводи (као и на северном зиду под сводом) Јован Дамаскин, препознатљив по типизираном лику и изгледу турбана. Следи проћелав монах, кратке седе косе и увијене округле браде, а трећи има кратку седу браду и носи кукул на глави.

У групама праведника, као што показују препознате личности, приказани су најзначајнији представници појединих категорија.

Са северног пиластра Христу се моле *Праведни цареви и властела* (црт. II, 211). У доњем делу фреске стоје четворица царских представника у типизираној владарској одећи, али само тројица носе круне на глави. Изнад њих, у полуфигури, стоји осам племића, од којих двојица у првом плану носе високе капе попут клобука, по моди тадашњег времена.[62]

58 Њихови портрети су готово истоветни, што се потврђује и на приказима у олтару, cf. Петковић, *Дечани*, II, Т. CXXXII и CXLIX.

59 Двојица првосвештеника Мојсије и Арон представљени су у призору Шатор сведочанства у проскомидији, cf. Петковић, *Дечани*, II, Т. CCLXIX. О извезеним словима на одећи пророка, cf. Л. Павловић, *Иконографска епиграфика код пророка*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 20 (1980), 1–46.

60 Није репродукован у монографији о Дечанима.

61 Cf. нап. 58.

62 На ктиторском портрету у манастиру Христа Хоре Теодор Метохит носи сличну високу капу, cf. Underwood, in *The Kariye Djami*, I, фронтиспис (у боји). У Марковим манастиру (1376/77) племићи из прве зоне живописа носе

У Дечанима је приказан велики број од 12 праведничких група с тим што су архијереји и пустињаци представљени два пута. У Сопоћанима (1263–68) и јужној капели манастира Христа Хоре (1315–21) има шест група, а у Грачаници (1318–1321) њих седам.[63] Међу многобројним праведничким групама у дечанском Страшном суду истакнуто место су добили архијереји, пустињаци и цареви с властелом. Ове четири групације свакако не спадају у сам врх хијерархије праведника, а њима по значају претходе апостоли, пророци, старозаветни патријарси и мученици.[64] Цареви, властела и архијереји (изузев пустињака), изабрани су на основу приземнијег критеријума: они припадају категорији творaца државне политике. Намера аутора овог решења, свакако највиших представника државе и цркве, била је да кроз социјално одређене групе праведника истакне своје идеалне заступнике постављајући их најближе Христу судији.

Васкрс мртвих који устају на звук трубе при Христовом другом доласку раздељен је на четири сцене (поред издвојене представе персонификација Мора и Земље у своду, о којој је било речи). У троугаоним површинама којима се зидна платна под сводом завршавају луцима налазе се четири призора малих димензија. На јужној страни, уз западни зид, представљен је *Општи васкрс* (црт. II, 212a). У брдовитом пејзажу смештена су два отворена саркофага у којима седе управо васкрсли мушкарци и жене. Сви су млади, одевени у светлу одећу, а женама су покривене главе и руке.[65] У позадини су хумке и купасто, зимзелено дрвеће.[66]

У Новом завету васкрс мртвих се помиње на више места: "Јер иде час у који ће сви који су у гробовима чути глас сина Божијега. И изићи ће који су чинили добро у васкрсење живота, а који су чинили зло у васкрсење суда" (Јн. 5, 28–29) "...јер ће затрубити и мртви ће устати нераспадљиви, и ми ћемо се претворити" (1 Кор. 15, 52).

На супротној страни, уз југозападни стубац, представљене су *Животиње које враћају мртве* (црт. II, 212b, сл. 9). Четири животиње враћају делове људских тела које су прогутале. На највишим хумовима стоје вук и птица који враћају главу и руку. Горњи део фреске је веома оштећен шалитром, па се птица слабо види. У средини лежи сасвим невешто насликан лав, предугог врата, ногу и репа, који се препознаје по гриви. Из губице му вири рука. Најниже је медвед који се неприродно окреће према једној дечјој глави, док је испред њега враћена шака. На огољеним хумкама никло је разгранато растиње.[67]

Животиње које враћају прогутане делове људских тела не помињу се у Библији, али се зато срећу у опису Христовог другог доласка од св. Јефрема Сиријског: "Што су растргле звери... што су растргле птице, све ће се вратити у магновењу ока."[68] Врста и број приказаних животиња варирају од споменика до споменика, и углавном их има више него у Дечанима, у којима је број смањен, вероватно због сведеног простора који је сликар посветио овом призору.[69]

капе овог типа. Cf. Л. Мирковић, *Да ли се фреске Марковог манастира могу тумачити Житијем св. Василија Новога?* у Иконографске студије, Нови Сад 1974, сл. 70.

63 Живковић, *Сопоћани, 27;* Underwood, in *The Kariye Djami*, III, pls. 384a–b, 385a–b; Живковић, *Грачаница*, припрата, западни зид, црт. 1. У Милешевској спољној припрати хоровима праведника одговарају групе грешника истог социјалног статуса, cf. Радојчић, *Милешева*, црт. 22.

64 О праведничким групама, њиховој хијерархији и избору начињеном у појединим споменицима, детаљно је писао Габријел Мије. Cf. Millet, *La dalmatique*, 82–91.

65 E. Haulotte, *Simbolique du vêtement selon le Bible*, Paris 1966, 324–326, објашњава значење беле одеће на Страшном суду.

66 Зимзелено дрвеће симболише вечни живот, па је отуд у непосредној вези са васкрсењем које ова фреска приказује.

67 J. Théodoridès, *Interêt pour l'histoire de la zoologie de certaines fresques médiévales serbes*, Actes du XII[e] Congrès international d'études byzantines, II, Beograd 1964, 383–388; о дечанским животињама, cf. *ibidem*, 386.

68 Зборник из Архиве САНУ, бр. 146, fol. 119a.

69 У Тимотесубани (прва трећина XIII в) и Ахтали (почетак XIII в) повраћај мртвих од звери налази се на истом месту као у Дечанима (Привалова, *Тимотесубани*, рис. 7, Т. XXV; Thierry, *Axtala*, 150, 157). Број четири, колико је дечанских животиња, неосновано је асоцирао Владимира Петковића (cf. *Дечани*, II, 69) на визују пророка Данила (7. глава), где четири фантастичне животиње симболишу пропала царства (римско, вавилонско, македонско и антихристово). Идентификација царства није увек иста: помињу се и представљају још Персија, Медес Индија, cf. Д. Симић-Лазар, *Иконографија Страшног суда у цркви св. Петра и Павла у Тутину*, Саопштења 15 (1985), 175–177.

У троугаоној површини, уз западни зид на северној страни, приказан је *Васкрс мртвих из гробова* (црт. II, 213a). Три отворена саркофага са бившим покојницима представљена су слично као на претходној фресци исте садржине: сви васкрсли су млади, носе светлу одећу, женама су покривене главе, а у позадини су хумке на чијем врху је зимзелено дрвеће.

Уз северозападни стубац, на троугаоној површини је насликано *Море које даје своје мртве* (црт. II, 213b). У морским таласима плива неколико риба које избацују делове људских тела. За разлику од животиња, рибе које враћају мртве помињу се у Апокалипси: "И море даде своје мртваце" (20, 13).

Грешном људском роду Христ ће доћи по други пут, сада у улози Страшног судије. После спуштања с неба, приуготовљеног престола, визије крсног знака и општег васкрса, на западном зиду приказан је *Деизис* (црт. II, 214, сл. 10) са натписом **страшно сѹдиџе**. У средишту композиције Христ седи на монументалном позлаћеном трону са суподанеумом, десном руком благосиља, а у левој држи отворену књигу јеванђеља из које се чита: **придѣте бл(а)г(о)в(о)лкни ѡ(т)ца мокго и примѣте цр(ь)ство н(е)в(ес)нок** (Мт. 25, 34). Трон чувају два симетрично постављена анђела, полуокренути устрану од Христа, једном руком се ослањајући о бочне украсе наслона. Лево и десно од Страшног судије стоје Богородица и Јован Претеча у молитвеном ставу, Богомајка на црвеном јастуку, а Јован на земљи. Иза главних личности су распоређени анђели у неколико редова. Сликар је настојао да избегне строгу изокефалију, па анђели не стоје фронтално, већ окрећу главу у три четврти, чиме се ублажава статичан изглед композиције. У последњем плану помаља се полукружна светлосна мандорла из које три зрака избијају навише.

Деизис представља језгро византијског приказа Страшног суда који, као самосталан мотив, може да замени читаву развијену композицију, јер алудира на Христов други долазак и суд.[70] Зато је овај призор означен као Страшно судиште.[71] Удвајање ликова првозаступника Богородице и Јована Претече (приказаних претходно уз Хетимасију) и обраћање Христа речју и гестом само благословенима – што је ретkост у монументалним приказима Страшног суда – показују наду у оптимистичко разрешење Страшног суда.[72]

Горње зоне западних страна западног пара стубаца заузимају рајски призори. На западној страни јужне половине југозападног ступца *Апостоли на улазу у рај* (црт. IV, 215)[73] распоређени у више редова, спремају се да уђу у Небески Јерусалим, а предводе их Петар и Павле. Петар држи кључеве у левој руци према Христовом обећању: "И даћу ти кључеве од царства небескога", (Мт. 16, 19) а десном показује на врата раја.[74]

70 Византијска, односно престоничка, традиција смешта Деизис у конху апсиде подсећајући на Страшни суд, једино када жели посебно да истакне фунерарну намену цркве или параклиса. Такав је случај са криптом Св. Луке у Фокиди, костурницом у Бачковском манастиру, Св. Апостолима у Пећи, Одалар џамијом, Фетије џамијом. Cf. Babić, *Les chapelles annexes*, 170. Када је реч о ширем подручју периферних области византијског Истока, попут Кападокије, Грузије и Јерменије, Деизис је вековима приказиван у конхи апсиде без обзира на намену сакралне грађевине. Превасходно грузијске, али и друге примере сабрала је, описала и протумачила Тања Велманс, (*L'Image de la Déisis*, II, 129–173).

71 Деизис је рановизантијска тема која улази у састав Страшног суда у време стандардизовања његовог иконографског облика. Cf. Brenk, *Die Anfänge*, 106, 125–126. О Деизису постоји обимна литература из које издвајамо неке од значајнијих радова: Ch. Walter, *Two Notes on the Deësis*, REB XXVI (1968), 311–336; idem, *Further Notes on the Deësis*, REB XXVIII (1970), 161-187; Velmans, *L'image de la Déisis*, I, 42–102, ibidem, II, 129–173, са старијом литературом; A. Cutler, *Under the sign of Deësis: on the question of representativness in Medieval art and literature*, DOP 41 (1987), 145–154.

72 Исти гест Христ чини и на ватиканској далматици, cf. Millet, *Broderies*, pl. CXXVI–CXXVIII; Tomeković, *Agètria*, 471, 474, констатује лоше стање фреске у цркви Агетрија, али сматра да Христ вероватно у левој руци држи свитак, а десном благосиља, као и у Дечанима. У неколиким грузијским и јерменским рукописима са разноликим представама скраћеног Страшног суда насталим између XII и XV века (грузијско јеванђеље из Цручија II, из Института за рукописе у Тбилисију, fol. 64 и 66v; јерменско јеванђеље из колекције Севациан, n° 19 и два јеванђеља из Матенадарана у Јеревану: n° 212, fol. 80, и n° 5417, fol. 14), Христ гестикулира на исти начин, cf. Velmans, *L'image de la Déisis*, II, 151–153 (илустрације у тексту).

73 Петковић, *Дечани* II, T. CCLXXVIII/1.

74 Иако се кључеви у рукама апостола Петра, чувара рајских врата, појављују још у раном хришћанству, у византијској уметности овај атрибут се ретко појављује пре XIII века. Дула Мурики појаву овог, као и неколико других мотива у представи Страшног суда у Св. Ђорђу код Куваре, сматра западним утицајем. Cf. Mouriki, *Unusual Representation*, 155.

На северној половини истог ступца у наставку се види представа рајског врта: *Капија са огњеним херувимом и Аврамово крило* (црт. IV, 216).[75] Рајску капију, према којој су кренули апостоли из претходне композиције, чува огњени херувим са пламеним мачем, као што га описује Књига постања (3, 24): "И изгнав човјека постави пред вртом Едемским херувима с пламенијем мачем, који се вијаше и тамо и амо, да чува пут ка дрвету од живота." Високе зидине небеског Јерусалима обезбеђене су кулама осматрачницама. Унутар утврђења, праотац Аврам седи на трону и држи у наручју мноштво праведних душа, представљених као дечје фигуре, које извирују из његовог огртача. На седишту и под његовим ногама налази се црвени јастук. Пејзаж раја представљен је као шематизовано зелено растиње на белој позадини.[76] О Аврамовом крилу казује се у причи о богаташу и сиромашном Лазару (Лк. 16, 22–31): "А кад умре сиромах, однесоше га анђели у наручје Аврамово."[77] У цитираном одломку помиње се само Лазарева душа, али не и душе осталих праведника, које се појављују вероватно по аналогији са рајском судбином сиромашног Лазара, коју је задобио трпљењем током земаљског живота.

Остатак раја насликан је у највишој зони на западној страни северозападног ступца: *Богородица на престолу и добри разбојник* (црт. II, 217, сл. 11). У горњем делу Богородица седи на раскошном трону, подигнутих руку са длановима уполье. На седишту је црвени јастук чије су стране шпицасто завршене, а завршеци украшени тканином златних нити. Наслон је посебно опремљен лепезасто развијеном светлом тканином. Под троном је супеданеум са црвеним јастуком на коме Богомајка држи ноге.[78] Доњу половину композиције заузима фигура доброг разбојника, нагог, само са прегачом око бедара. Он десном руком придржава крст са две пречке на коме је био разапет, а леву подиже, длана окренутог ка посматрачу. Као и на претходној композицији, пејзаж је представљен сасвим сумарно са ниским жбуновима расутим на белој позадини.

Апокрифи о Богородичиној смрти помињу да је она, по Успењу, пренета у рај.[79] Снага вере коју је разбојник показао на Голготи, омогућила му је улаз у рајски врт (Лк. 23, 43): "И рече му Исус, заиста ти кажем, данас ћеш бити са мном у рају."[80] Овакав избор мотива раја јавља се, са извесним варијететима, од најранијих стандардизованих представа Страшног суда.[81]

На западној страни југозападног ступца, испод представе раја, насликана су *Праведна мерила* (црт. IV, 218, сл. 12). Из сегмента неба висе теразије означене у натпису као праведна мерила испод којих стоји персонификација душе (η ψυχή), без крила, приказана као наг младић који подиже дланове према посматрачу. Са леве стране стоји арханђел Михаило означен као анђео Божји, одевен у хитон и химатион. Он је спустио руку на празан леви тас који је превагнуо, што значи да је човек чија се душа мери начинио у свом животу више добрих него лоших дела. Десни тас је одскочио нагоре, а антропоморфни демон пружа руке

75 Петковић, *Дечани*, II, T. CCLXVIII/1.

76 Апстрактни, без довољно података за стварање слике, били су описи рајског врта код већине аутора. О ономе који даје св. Јефрем Сирски, cf. I. Ortiz de Urbina, *Le Paradis eschatologique d'après Saint Ephrem*, Orientalia Christiana Periodica XXI/3–4 (1955), 462–472; Brenk, *Tradition und Neuerung*, 101–102; Мурьянов, *Этюды*, 211–213.

77 У циклусу Христових парабола у јужном броду илустрован је управо овај цитат, приказан на исти начин. Cf. Петковић, *Дечани*, II, T. CCXXX/2.

78 На Богородичином трону, са леве и десне стране од њених ногу, распознају се слова која би могла да представљају потпис сликара, али их, на жалост, није могуће прочитати.

79 A. Wenger, *L'Assomption de la T. S. Vierge dans la tradition byzantine du VIe au Xe siècle. Etudes et documents*, Paris 1955, 211, 213, 241. Cf. такође, А. Давидов Темеринский, *Циклус Успења Богородице*, у овом зборнику, 186.

80 Поред библијског извора, у Никодимовом јеванђељу постоје подаци о првенству праведног разбојника за улазак у рај пре осталих светитеља и праведника. Cf. Покровский, *Страшный суд*, 356–357; Thierry, *Axtala*, 159. Св. Јован Златоусти такође истиче да је снага вере омогућила разбојнику улазак у рајска насеља. Cf. *Златоустове беседе у српском преводу*, 190–191.

81 Поред или уместо мотива приказаних у Дечанима, такође се појављују следећи призори: анђео уводи св. Петра у рај (Торчело), св. Петар уводи архијереје (синајске иконе), Богородица се често приказује као Оранта (Торчело, костурница у Бачкову из око 1170, Ахтала, Тимотесубани), поред њеног трона могу да стоје два анђела (Бачково, Ахтала, Тимотесубани). Cf. Andreescu, *Torcello*, fig. 1; Sotiriou, *Icônes du Mont Sinaï*, pl. 150–151; Е. Бакалова, *Бачковската костница*, София 1977, 65; Thierry, *Axtala*, fig. 9; Привалова, *Тимотесубани*, т. XXVI. Поред праоца Аврама, у рају се приказују и праоци Јаков и Исак (Милешева), а душе праведника могу да стоје око Аврамовог трона (Paris. gr. 74, синајске иконе). Cf. Omont, *Evangiles avec peintures*, T. 8, 41. Радојчић, *Милешева*, 84, црт. 20.

покушавајући да га спусти, и тако се избори за душу покојника. Демон је приказан као нага дечја фигура са крилима и репом, тамносмеђе боје коже.[82] У десној руци држи пастирски штап баш као његов предак из класичне уметности – Сатир или Пан.[83] Испод персонификације душе чија се дела мере, стоји други демон, повијен од терета свитака са уписаним гресима које носи на леђима.

Праведна мерила, односно суђење према заслугама, познаје Стари завет: "Нека се измери на мерилима правијем, и нека Бог позна доброту моју" (Јов, 31, 6) и "...измјерен си на мјерилима и нашао си се лак" (Дан. 5, 27). У оба поменута случаја, мере се живи. У Апокалипси се говори о суђењу мртвима према списковима њихових дела "...и књиге се отворише; и друга књига се отвори, која је књига живота; и суд примише мртваци као што је написано у књигама, по дјелима својима" (20, 12).

Мотив мерења добрих и лоших дела у хришћанству води порекло из египатске религије, где се, уместо душе, мери срце умрлог. Утврђивање односа између добрих и лоших дела покојника представља централно место хришћанског посебног суда, чин којим се одлучује судбина сваког појединца на основу његових поступака током живота.[84] Арханђео Михаило се не помиње као мерач душа ни у Библији, ни код св. Јефрема Сиријског. Он у иконографију Страшног суда улази процесом сеобе иконографских мотива из једне религије у другу и њиховом трансформацијом, а не као последица преношења текста у слику.[85] Анђео са вагом јавља се већ у најранијим приказима, пре коначног формирања теме.[86]

Призори пакла заузимају ниже зоне западних страна западног пара стубаца. На северозападном ступцу је приказано неколико мотива из Огњене реке распоређених један изнад другог: *Анђео Господњи гура грешнике у огњену реку, Лазар богати*, и *Ад са грешницима* (црт. IV, 219, сл. 13 и 14). У горњем делу, испод Богородице и Доброг разбојника, стоји анђео високо извијених крила. Он подигнутом десном руком држи дуги трозубац којим гура грешнике у огњену реку, као што казује и натпис изнад његове главе. У левој руци му је мач у корицама, а одевен је у одећу ратника – кратку тунику са панцирним додацима око врата, на грудима, боковима и испод рамена. Преко десног рамена је пребацио пурпурни огртач чији крај је залепршан од наглог покрета. Чизме и панцир су позлаћени. Под њим стоји група грешника, већином младих људи у кратким туникама, збијена уз десну ивицу ступца и приказана у изокефалији. Грешници се осврћу ка анђелу, изражавајући својим држањем и мимиком страх и преклињање за милост. Резигнирано је погнуо главу једино најстарији међу њима који стоји уз саму ивицу сцене.

Под ногама анђела клечи, у ставу проскинезе, наг, млад, голобради мушкарац који приноси шаке устима, као да пије. То је богаташ који, осуђен у паклу, тражи кап воде да се расхлади (Лк. 16, 22–25). Он је погрешно означен као Лазар (из параболе о богаташу и сиромашном Лазару) који је за то време у Аврамовом наручју где ужива у благодетима раја.[87] Мо-

82 О пореклу боје коже антропоморфних демона, cf. P. du Bourguet, *La couleur noire de la peau du démon dans l'iconographie chrétienne a-t-elle une origine précise?*, Actas des VIII Congreso internacional de arqueologia cristiana. Texto, Città del Vaticano–Barcelona 1972, 271–272.

83 Garidis, *Eudes sur le Jugement dernier post-byzantin*, 31, запазио је да је овакав изглед демона био најчешћи у позновизантијском периоду.

84 О изворима и иконографији мотива мерења душа, cf. Покровский, *Страшный суд*, 343–347; Brenk, *Tradition und Neuerung*, 100–101; Мурьянов, *Этюды*, 204–208.

85 У египатској уметности мерење срца умрлог надгледа бог Тот, који при психостасији у античкој уметности постаје Хермес, у јудејској арханђео Докиил, а у хришћанству арханђео Михаило, cf. Мурьянов, *Этюды*, 206.

86 У Св. Стефану у Костуру, датованом на основу стила у другу половину IX века, приказано је мерење душе. Cf. Brenk, *Tradition und Neuerung*, 81–82, fig. 4; Pelekanidis, Chatzidakis, *Kastoria*, 6, fig. 7 (у боји).

87 Иста грешка поновљена је у цркви Св. Николе тис Стегис на Кипру (XIIв.), cf. Mouriki, *Unusual Representation*, 156, n. 35; у цркви Агетрији, на југу Пелопонеза (око 1200), cf. Tomeković, *Agètria* 471, fig. 4; у Богородици Љевишкој, cf. Живковић, *Богородица Љевишка*, 76. Погрешна идентификација богаташа као Лазара, судећи према наведеним примерима, није представљала реткост; појављује се у споменицима удаљеним географски и хронолошки, а чинили су је врхунски сликари (Богородица Љевишка) и провинцијски мајстори (Агетрија, Св. Никола тис Стегис). Из овог произлази да мотив богаташа у огњеној реци означеног као "богати Лазар" не може бити аргумент којим се доказује недовољно образовање мајстора, као што је претпоставила Светлана Томековић. Cf. Tomeković, *Agètria*, 477.

тив са богаташем је један од оних који се редовно појављују, почев од првих уобличених верзија до поствизантијског периода.[88]

Доњи део композиције носи натпис: *Ад гура грешнике у неугасиви огањ* иако их гура анђео у горњем делу сцене. Две поворке грешника спуштају се до персонификације Ада, а разликују се једино по дужини одеће. Грешници који су стигли пред владара подземног света носе једноставне огртаче и тунике, тако да се на основу њиховог изгледа не може ништа закључити о могућем социјалном статусу или занимању. Ад је приказан као снажна фигура старца кратке, седе косе и браде, са малим роговима на глави, одевеног у тогу, тако да су му лево раме и грудни део обнажени, а леву руку подиже у знак говора.[89] Он седи на немани издуженог тела, сразмерно мале главе разјапљених чељусти и исплаженог језика, тропрстих шапа, високо подигнутог репа, који се завршава сличном, мањом главом. Чудовиште окреће обе главе и плази се грешницима.[90]

Огњена река, према визији пророка Данила, редовно истиче на левој страни, испод трона Христа судије (Дан. 7, 10): "Ријека огњена излажаше и теција ше испред њега, тисућа тисућа служаше му (...) суд сједе, и књиге се отворише" и тако се редовно приказује. Апокалипса (19, 20; 20, 14–15) познаје огњено језеро као место огњених мука: "А страшљивима и невјернима и поганима и крвницима, и курварима, и врачарима, и идолопоклоницима, и свима лажама, њима је дијел у језеру што гори огњем и сумпором" (Ап. 21, 8).

Концепција дечанског сликара сасвим је пореметила уобичајени иконографски модел, јер се огњена река налази чак на супротној страни од Страшног судије, као самостална целина. Правило десне и леве стране[91] као уобичајених позиција раја и пакла, односно праведника и грешника (Мт. 25, 31–46), поштовано је у Дечанима само када је у питању огњена река, јер се овај мотив налази лево од Христа (истина, на супротном зиду). Остали призори из пакла насликани су на погрешној, "праведној" страни, десно од Христа судије, а рајски врт је подељен на две половине, тако да је само десна група правилно постављена. Иконограф није усвојио класичну позицију мотива на левој, односно десној страни, али је поштовао другачији принцип распоређивања: небески Јерусалим је изнад инферналних мотива чиме се одражава њихов тачнији однос у простору – први се налази у небеским висинама, а други у Адовом подземном царству.[92] У извесном броју споменика у огњеној реци се

88 На плочи од слоноваче из музеја Викторије и Алберта (крај X – почетак XI в.) богаташ у паклу је сразмерно крупна фигура (највећа у трећем регистру) која је добила посебан компартимент међу адским мукама. Cf. Вајцман и други, *Иконе*, ил. на стр. 39.

89 Античка фигура персонификације у Дечанима појављује се од раних стандардизованих представа у рукопису Paris. gr. 74, fol. 51v, и на слоноваči из музеја Викторије у Алберта у Лондону.

90 Иако у античкој уметности Хад не јаше Кербера, изглед чудовишта у призорима Страшног суда могао је, сматра Љубица Поповић, бити инспирисан иконографијом Кербера. Cf. Popovich, *Personifications*, 153.

91 B. A. Uspenski, *Leva i desna strana u umetnosti ikona*, у Трећи program 42 (1979) 499–505; cf. такође E. Dinkler, V. Schubert, *Rechts und Links*, in LCI 3, col. 511–515, са изабраном литературом.

92 Мије овакав просторни однос везује за садржину беседа Јефрема Сирина на сиријском језику, cf. Millet, *La dalmatique*, 16, 18, 19, 20. Утврдивши сличности са призорима Страшног суда на fol. 7v и 8 у рукописном зборнику из париске Националне библиотеке (Paris. syr. 344), где су приказани Христ који благосиља обема рукама, праведници изнад грешника, као и мали број призора из пакла, Мије је донео закључак о оријенталним особеностима дечанског циклуса, уз то обележеним и руском апокрифном литературом. Cf. *ibidem*, 22, 100. Иако Мијеово запажање, изречено пре пола века, није критички разматрано у потоњој стручној литератури, с разлогом се може сумњати да су сиријска иконографска решења утицала на она коришћена на Балкану.

Петковић је донео суд о преовлађујућим призорима мучења, што је такође везао за оријентална схватања. (cf. Petković, *Дечани*, II, 69). Овај коментар је двоструко нетачан: сцене пакла у Дечанима су сразмерно малобројне и мање натуралистичке него, на пример, у Богородици Љевишкој и Грачаници, али се свакако ни тамо нису појавиле као последица оријенталних схватања, већ, највероватније, по жељи ктитора за дидактичким учинком ове представе. Описивање казни које ће грешници искусити на крају времена, по Другом доласку, ближе је представама Страшног суда на Западу (cf. Brenk, *Tradition und Neuerung*, 103) произашлим из есхатолошког учења западног хришћанства "да божанска правда тражи задовољење за све извршене грехове". (Cf. Ј. Мајендорф, *Византијско богословље*, Крагујевац 1985, 269). Насупрот том схватању, "Грци су грех тумачили мање терминима почињеног (конкретног – прим. А.Д.) дела, а више као моралну и духовну болест коју треба лечити божанском стрпљивошћу и љубављу" (cf. *ibidem*, 269–270).

Касније је Десанка Милошевић запазила утицај са Запада који се препознаје "у већем броју детаља" али је као пример навела само стојећу фигуру Христа с мачем (cf. Milošević, *The Last Judgment*, 49), при чему није извесно да је јединствена иконографска представа Христа с мачем преузета са Запада (cf. I. G. Passarelli, *Nota di una*

препознају грешници у бистама или у пуној фигури, одевени у царску, или одећу високих духовника (епископи, монаси).[93] Њихово представљање требало је да истакне једнакост свих људи у смрти у очима нижих друштвених група, и да подсети на то да ће они који су уживали у привилегијама на овом свету, страдати због својих грехова по Христовом Другом доласку. Карактеристично је да међу три групе грешника у дечанској огњеној реци, којој је иначе посвећен сразмерно велик простор, нема ниједне фигуре у владарској, властеоској или одећи црквеног лица. Намерним изостављањем ликова највиших представника државе и цркве на месту на коме су се понекад приказивали, подвлачи се порука о праведност и и честитости владара (и ктитора), већ изречена постављањем група праведних царева, архијереја и властеле уз Страшног судију.

На западној страни јужне половине југозападног ступца налазе се два призора појединачних мука. Најпре је, испод рајских сцена, насликан *Грешник који је заорао туђу њиву* (црт. IV, 220, сл. 15). Млад, голобрад мушкарац обешен је за руке везане на леђима. За ноге му је окачено рало, а око врата му виси воденички точак који један крилати демон вуче наниже. Иако је у натпису поменут само кривобраздатељ, овај грешник страда и због закидања на мери брашна, што показује воденички камен везан око његовог врата.

Ниже су насликани *Клеветник и блудница* (црт. IV, 221, сл. 16). Млад, голобрад, наг мушкарац, атлетске грађе, седи на хуму, обавијен дугачком змијом која окреће главу према његовом уху. У доњем делу сцене на боку лежи нага, млада жена у огњу, обавијена змијом која јој гризе груди. Главу ослања о руку савијену у лакту, а поглед подиже ка клеветнику. То је вероватно блудница, али како нема натписа, могла би бити идентификована и као жена која је одбила да подоји туђе дете.[94] У оба случаја змија напада оне делове тела преко којих је начињен преступ. Грешници имају спокојне изразе лица, и не показују да трпе бол.

Испод представа појединачних грешника налазе се илустрације групних мука. На јужној половини југозападног ступца насликани су *Црви који не мирују* (црт. IV, 222, сл. 17). Група младих, голобрадих мушкараца, нагих до појаса, са прегачама везаним испод струка, распоређена је у три реда, иза хумке која се уздиже у првом плану. Тела грешника, као и хум, прекривени су црвима приказаним таласастим потезима беле боје. Њихове фигуре и ликови су типизирани: атлетски су грађени, имају кратку косу, а изрази лица и гестови показују неспокојство и бол.

Извор за ову врсту мучења налази се код пророка Исаије (66,24): "И излазиће и гледаће мртва тјелеса онијех људи који се одметнуше од мене; јер црв њихов не ће умријети и огањ њихов не ће се угасити, и биће гад сваком тијелу", а парафразира га јеванђелист Марко (9, 48): "Гдје црв њихов не умире и огањ се не гаси."

На северној половини истог ступца приказана је *Крајња тама* (црт. IV, 223).[95] Грешници су приказани у пуној висини као у претходној композицији, распоређени у изокефалији, а стоје у тамном простору налик на пећину која је лучно завршена. Опасани су прегачама око бедара, осим последњег, који носи тогу. Он подиже леву руку, која му је

raffigurazione del Pantocrator a Dečani, OCP XIV (1978), 181–189, а cf. и нап. 101. Последња на ову тему је успутна и нетачна опаска Срђана Ђурића о положају Христових прстију у Другом доласку "према латинском начину" (cf. нап. 14). На основу малобројних, а како произлази из кратког прегледа, и контрадикторних запажања примећује се да природу утицаја на изглед дечанског Страшног суда тек треба пажљивије размотрити у детаљу и општој замисли. Стилски га свакако треба посматрати у контексту дечанског живописа изразитих класицистичких особености који наслеђује сликарску традицију из првих деценија XIV века. Као највреднији део сликаног ансамбла у Дечанима, али ипак са обележјима декаденције, коментарисан је недавно Страшни суд. Cf. T. Velmans, *La peinture murale byzantine d'inspiration constantinopolitaine du milieu du XIVe siecle (1330–1370). Son rayonnement en Georgie*, in Дечани и виз. уметност, 82.

93 Владари, епископи или монаси насликани су у огњеној реци у рукописима Paris. gr. 74, fol. 51v, Vatic. gr. 394, fol. 12v (XI в.), на мозаику у Торчелу и фрескама у Милешеви, Богородици Љевишкој и Грачаници (у последња два споменика нема ликова владара). Cf. M. Garidis, *Les punitions collectivs et individuelles des damnés dans le Jugement dernier (du XIIe au XIVe siècle)*, Зборник за ликовне уметности Матице Српске 18 (1982), fig. 1; Brenk, *Tradition und Neuerung*, abb. 24 и 28; Радојчић, *Милешева*, 84, црт. 21; Живковић, *Богородица Љевишка. Цртежи*, 76; idem, *Грачаница. Цртежи*, унутрашња припрата, западни зид.

94 У Богородици Љевишкој жена коју змија уједа за груди означена је као грешница која је одбила да подоји туђе дете. Cf. Бабић, *Богородица Љевишка*, т. XLVII, (сл. у боји).

95 Петковић, *Дечани* II, T. CCLXXIX/1.

обнажена. Сви су, као и у претходно описаним призорима паклених мука, насликани млади, голобради са кратком косом. Они, за разлику од претходне групе, не показују да трпе бол, већ стоје у елегантним позама (у контрапосту), позајмљеним из античког ликовног наслеђа. Јеванђелист Матеј помиње ову врсту казне (Мт. 8, 12): "А синови царства изгнаће се у таму најкрајњу."

Мучења грешника по којима гамижу црви, или су у потпуном мраку, приказана у Дечанима, спадају у групу колективних паклених мука.[96] Њима се одређује врста мучења, а не и врста греха, а библијски текстови су им послужили као извор. Биле су то најчешће шематизоване представе у квадратним или правоугаоним пољима у којима су груписане лобање грешника, какве се сликају од најранијих приказа Страшног суда. За разлику од групних испаштања неидентификованих грехова, појединачни преступи су одређени натписом, делом тела који напада змија или инструментом којим је грех почињен. Ови призори индивидуалних преступа настали су из две потпуно различите иконографске традиције. Грешници обавијени змијама припадају групи мотива који су (као и арханђел *Михаило с вагом*) *пренети из паганске уметности у хришћанску, где су променили* значење, а у приказима Страшног суда појављују се и пре коначног формирања теме.[97] Насупрот тој старој традицији, проклети са атрибутима греха који су им привезани за руке, ноге или око врата, сачувани су тек од позновизантијског времена: у цркви Богородице Мавриотисе у Костуру (после 1200), а потом у Св. Ђорђу у Кувари (1230–40).[98] Међу српским споменицима, суровошћу се истичу призори паклених мука у Богородици Љевишкој и Грачаници. Казне за индивидуалне муке дечанских кривобраздатеља, воденичара који вара на мери брашна, клеветника и блуднице детаљно су описане у разним новозаветним апокрифима и оновременим правним актима, а односе се на оне грехе који су у сеоским и монашким срединама били најчешћи, па су се отуда страдања у паклу њихових починитеља посебно истицала.[99]

Призори из раја и пакла обрађени су сумарно како избором мотива (смањен је број мука у односу на Хору, Богородицу Љевишку и Грачаницу), тако и изостављањем неких уобичајених детаља у приказаним композицијама. Рајски врт и огњена река сведени су само на најважније елементе, у мерењу душа свици са записаним добрим делима и гресима нису положени на тасове, кривобраздатељ је уједно и воденичар који закида на мери брашна. Сведеним приказом изабраних мотива повучена је јасна разлика у значају између, условно речено догматског (обогаћеног некада јединственим композицијама) и, упрошћеног, дидактичког дела циклуса.[100]

Иако је описом паклених мука исцрпљен читав циклус, морају му се придружити стојеће фигуре из прве зоне западног травеја, које чине део шире програмске целине, а са

96 Запажена је сличност између ове две сцене у Дечанима са истоветним призорима у јужној капели манастира Хоре. Cf. Der Nersessian, *Parecclesion*, 329, н. 151; за репродукцију, cf. Underwood, in *The Kariye Djami*, vol. II, pl. 329. Класицистички и "хуманистички" образовани сликари Дечана и Хоре искористили су представе групних мука за сликање актова у различитим положајима; cf. такође Мурьянов, *Этюды*, 208–211; Garidis, *Etudes sur le Jugement dernier post–byzantin*, 82–91; idem, *Punitions*, 1–2.

97 P. Mijović, *Personifications des septs péches mortels dans le Jugement dernier à Sopoćani*, in L'art byzantin du XIIIe siècle, Beograd 1967, 239–248, fig. 9–13, са репродукцијама формално сродних примера из античке уметности. Мијовићева теза по којој седам нагих фигура грешника и грешница симболизују седам смртних грехова оправдано је напуштена. Најранији пример ове врсте страдања у паклу налази се у Кападокији у Јиланли килисе (средина или друга половина IX века), где је представа Страшног суда комбинована са мотивима из Апокалипсе. Cf. N. Thierry, *L'Apocalypse de Jean et l'iconographie byzantine*, Section de la faculté des lettres 11, Genève 1979, 319–337, fig. 7; Б. Тодић, *Новооткривене представе грешника у Страшном суду у Грачаници*, ЗЛУМС 14 (1978), 193–204, Garidis, *Les punitions*, fig. 4 и 5.

98 Cf. Pelekanidis, Chatzidakis, *Kastoria*, Athens 1985, fig. 14; Mouriki, *Unusual Representation*, 161, fig. 173, 176, 177, 178–181.

99 Тодић, *Новооткривене представе*, 202–203; Garidis, *Les punitions*, 15–16.

100 Поповић, *Владарски гроб*, 110, запазила је потискивање призора из раја и пакла у Дечанима. Todić, *Tradition und innovation*, 263–264, сматра да се у Дечанима "отишло корак даље" у приказивању паклених мука у односу на Богородицу Љевишку и Грачаницу чиме се надовезује на поменуту, неприхватљиву тезу Владимира Петковића (cf. нап. 92.)

којима је у значајној смисаоној вези. Реч је о необичном Деизису приказаном у наставку пакла у првој зони западног пара стубаца. На јужном ступцу је Христ Пантократор у златном хитону и химатиону који стоји на пурпурном јастуку и држи исукан мач обема рукама, а натпис објашњава слику: сїи мьчь к(сть) оусѣкатель грѣхомь. Пантократору се, са северног ступца, у молитвеном ставу, обраћа Богородица Епископсис (Заступница). На ступцу јужно од Пантократора насликана фигура св. Стефана над гробом ктитора и краља Стефана Дечанског, кога, иако је у фронталном положају, треба прикључити Христу и Богородици. Наспрам Христа и Богородице стоје још два заступника – Јован Претеча, најчешће трећи члан Деизиса, и св. Никола, осведочени "скоропослушник", исцелитељ очију краља Дечанског. Скупина личности која омеђава доњу зону западног травеја средњег брода наоса истиче заступништво најзначајнијих светитеља пред Христом судијом, што је најизраженија особеност развијеног Страшног суда у Дечанима.[101]

* * *

Циклус Страшног суда насликан је у наосу где заузима готово читав западни травеј средњег брода, а не у нартексу, као што је најчешће био случај. Променом места ова есхатолошка слика првог реда нашла се у непосредној близини краљевског гроба (по правилу смештеног у југозападном делу храма), портрета краљевске породице и најзаслужнијих представника династије. Дидактичким представама раја и пакла посвећен је сразмерно сведен простор, што је делимично последица уских површина стубаца на којима су приказане, а у првом плану се налази догматска суштина композиције, изложена врло промишљено, и на моменте, изузетно.

Одступања од најчешћег избора и распореда делова кумулативне композиције Страшног суда настала су као последица коришћења беседа св. Јефрема Сиријског које описују *последње догађаје*.[102] *Оно што се запажа као иконографски изузетно, заправо је настало* поштовањем хронолошког следа из писаних извора: најпре је приказано спуштање с неба, потом припремљени престо, па знак крста, и, тек на крају, суђење на земљи. Од четири набројана сукцесивна догађаја, два се сликају ретко, а последњим циклус скоро увек започиње. Пратећи текстове, сликар је и васкрс мртвих приказао пре суђења, а рајске призоре из Небеског Јерусалима, над инфернalним епизодама кажњавања грешника.

Творац ове оригиналне целине започео је излагање Христовим Другим доласком, описаним као тријумфални царски adventus, односно његовим силаском с неба у пратњи анђела. Лик Христа, младог и без браде, као на далматици из Ватикана, необичан је јер се он, по правилу, појављује у својим зрелим годинама. Цар над царевима у лику Емануила не дели људе на праведне и грешне, већ благосиља ширећи обе руке, а ова идеја је појачана понављањем: у композицији Деизиса Христ се још једном обраћа само благословенима за шта паралелу пружа поново ватиканска далматика. Доласку благонаклоног Месије и његовом суду потчињен је читав универзум – његово царство – о чему сведоче персонификације Сунца и Месеца у јужном и северном сегменту свода.

У очекивању краја света, нарочито снажно су истакнуте идеје искупљења и посредништва на западном зиду, исказане ретким комбинацијама познатих мотива. Таква је појава заступничког пара из Деизиса, приказана у призору Хетимасије – Богородица и Јован Претеча моле се приуготовљеном престолу – чиме се јача сотериолошки смисао који овој слици даје крст са осталим оруђима мучења, а анђели ђакони додају јој и литургијски акценат. Како је спасење основно симболично значење Приуготовљеног престола и визије крсног знака, како показује грачанички Страшни суд, овај други мотив је – судећи по сачуваним примерима – ретко приказиван. Насупрот антиномији: Деизис или Хетимасија, у

101 Недавно су стојеће фигуре као део есхатолошке целине западног травеја добиле задовољавајуће објашњење, cf. Поповић, *Владарски гроб*, 110. Христов лик с мачем је једини сачуван у византијској уметности, а могао је настати на основу неколико литерарних извора – Ис. 22, 1; 31, 8; Мт. 10, 34. О овој фигури детаљно, схватајући је превасходно као византијски (или српски) стваралачки допринос царској иконографији, али дозвољавајући и могућност западног утицаја, cf. Passarelli, *Nota su di una raffigurazione*, 181–189, нарочито 189. Cf. такође нап. 92.

102 Grabar, *La dalmatique*, 14–18, описао је по хронолошком редоследу мотиве грчке и сиријске беседе св. Јефрема Сирина.

Византији готово по правилу решаваној у корист припремљеног трона, у Дечанима је визија крста у слави, заузела највећу површину у главној оси композиције.

Поред удвојених представа универзалних заступника, социјално дефинисане праведничке групе, бројније но у једном српском споменику раније, посредују за своје анонимне припаднике. Развијана поступно, из сцене у сцену, идеја о спасењу досегла је јасно индивидуализован карактер кроз ликове идеалних заступника државног и црквеног врха, приказане уз самог Христа судију. Иста мисао се, мање очигледно, прати и у опису огњене реке, у којој нема ниједног лика цара ни епископа. Намерним изостављањем највиших представника државе и цркве на месту на коме су често приказивани, подвлачи се порука о њиховим високим моралним квалитетима. Заступништво посредника – од умножених ликова Богородице и Јована Претече из Деизиса, до представника идеалних владара и епископа – намењено је превасходно краљевској и царској породици, ктиторима и династији, као и највишим црквеним прелатима.

CYCLE OF THE LAST JUDGMENT

ALEKSANDRA DAVIDOV TEMERINSKI

Among Byzantine depictions of this theme, the Dečani Last Judgment can be singled out for its specific formulas of iconografic subjects, for its border that divides it into episodes and its extraordinarily well-presereved state. The composition is divided by a border into 33 small units which is very unusual. It also contributes to the impression of monumentality achieved by the talented painters who were trained in the classicist style.

In the royal and imperial foundation of Dečani, the Last Judgment is painted in the main body of the church occupying almost the entire western bay of the middle nave. It is located in close proximity to the tombs of the royal couple in the western bay of the southern nave, and the portraits of both the ruler's family and the most important members of the house of Nemanić, in the southwestern part of the church. These factors precipitated a change in the iconography of the cycle whose role, in addition to being didactical, is supplemented by the endeavor to the hope of the founder and his family for outcome of the Last Judgment.

Thus, the depictions of Heaven and Hell – showing no iconographic pecularities – are assigned to a relatively reduced space, which is partially the result of the narrow surface of the western pair of piers on which these scenes are depicted. The dogmatic essence of the composition is brought to the forefront. The most significant conceptual digressions are noted in the introductory scenes. The cycle begins on the surface of the groin vault which, along with the dome, symbolizes heaven in iconology of Byzantine architecture. This perhaps inspired the authors to first present the Second Coming of Christ, or the descent from heaven accompanied by angels. The Last Judgment, however, most often begins with a depiction of the act of Judgment taking place on Earth. The figure of a young and beardless Christ is unusual, for He is almost always depicted as a mature adult. The gesture of blessing with both hands is also a departure from the rule in which He is usually beckoning to the righteous with the right hand and repelling the sinners with the left one. In the monumental depiction of the Dëesis, farther down on the western wall, Christ turns once more to the righteous alone.

Two angels with candlesticks of red flame, a folding of the firmament with the personifications of the Sun and Moon on it and partially independent personifications of the Sun and Moon are found in the groin vault, and are therefore compositionally linked to the Messiah's descent to earth. The firmament folded by the angels is remarkable for its "realistic" appearance, because in most cases it is understood schematically.

The doubling of personifications of the Sun and Moon is a unique example among preserved depictions of the Last Judgment. The Sun and Moon are mentioned in the description of the folded sky in Revelation (6, 12), while the larger scale personifications are certainly understood in a broader sense. They most likely indicate the subordination of the entire universe to the Second Coming of the Messiah and His judgement.

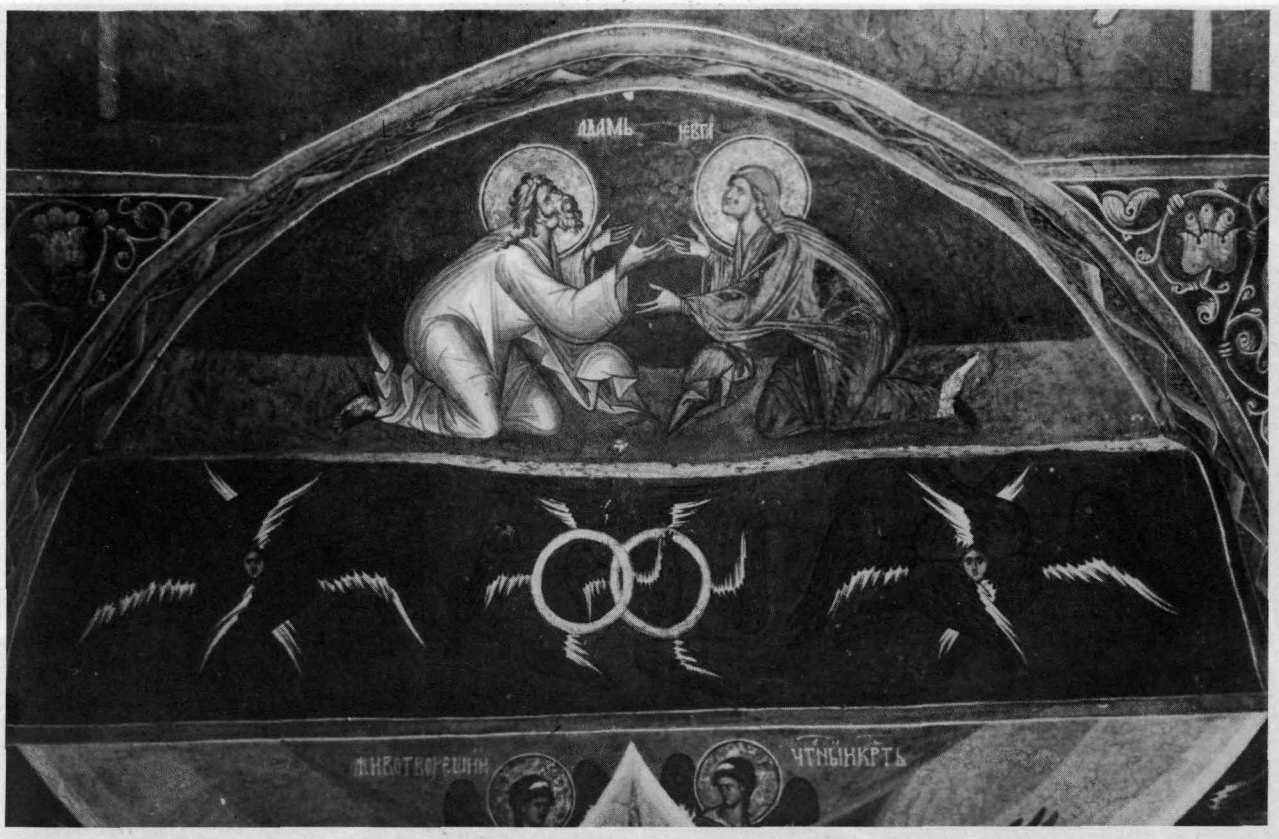
When enumerating the specific features of the Dečani Last Judgement, special attention is given to the question of intercession and soteriology. The western wall, which is the central axis of the cycle, presents the Hetimasia, with the Virgin and John the Baptist bowing to it, which is very rarely a case. The angels-deacons holding candlesticks give the picture liturgical meaning. The pair of intercessors from Dëesis enhance the soteriological meaning of the prepared throne with the cross and other instruments of torture. The magnificent vision of the cross which as a highly soteriological symbol announces the last events, belongs to the group of motifs in the vertical axis of the western wall. In spite of its deep dogmatic basis which is particularly emphasized in the sermons of St. John Chrysostom, this iconografic motif is rarely depicted in Byzantine art. The Last Judgment from Gračanica where the sign of the cross replaces the Hetimasia indicates that these two motifs have an identical, basic meaning – both simbolize the salvation of mankind made possible by Christ's sacrifice.

The Dečani Last Judgment is also exeptional in terms of the number of groups of righteous, and even more so in terms of their choice: righteous emperors, nobility and bishops with monks are closest to Christ the Judge among the twelve "choirs". These groups are among those categories

that created state policies so that it is clear that the highest representatives of the church and state emphasized their ideal intercessors by giving them priority before Christ the Judge. The same thought can be followed in the depiction of the fiery river where not a single figure in rulers' or nobles' attire or church vestments is to be found among the three groups of sinners. Intentionally excluding the highest representatives of the church and state from a place where they were sometimes shown, emphasizes the message of their righteousness stated in the unusual placement of their figures next to Christ in the Deesis. The king or emperor with his worthy nobility and the archbishop or patriarch with bishops and monks have been raised to the highest position on the scale of Christian virtues in the Dečani Last Judgment. This is why they are not among the sinners and are in the first place among the righteous. This clearly expresses the founder's desire to assure the representatives of earthly and church power – the blessed Nemanić dynasty – an eternal dwelling in Paradise.



Сл. 1. Други долазак: Христ у мандорли коју носе два анђела; Хетимасија; персонификације сунца и месеца; анђели
Fig. 1. The Second Coming: Christ in the Mandorla carried by two Angels; Hetoimasia; Personifications of the Sun and Moon; Angels


АДАМЪ
ЕВГ
ЧТНЫНКРТЪ


СТАЛЛІНО
СОТАНЦІЄ



Сл. 3. Анђео који труби мртвима — Fig. 3. Angel Blowing a Trumpet Awaking the Dead

←

Сл. 2. Адам и Ева; Херувими и кола — Fig. 2. Adam and Eve; Cherubims and Wheels

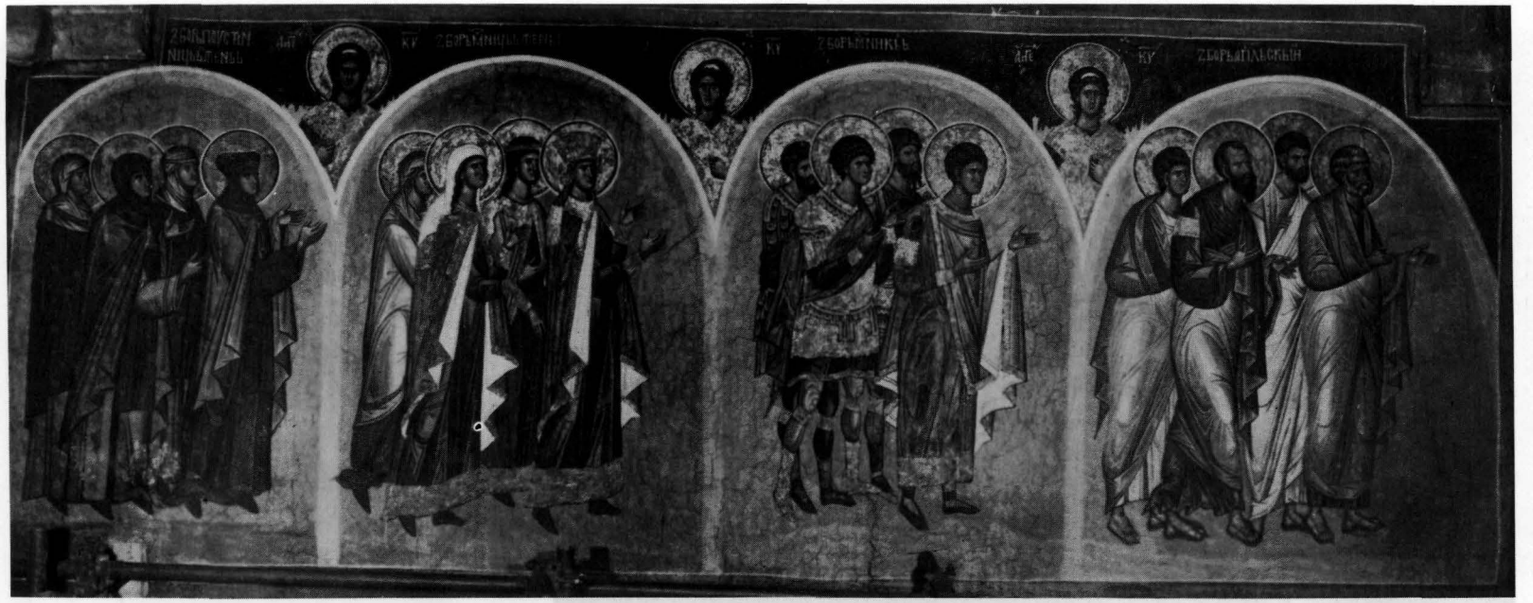
Сл. 4. Животворни и часни крст — Fig. 4. Lifegiving and Honorable Cross



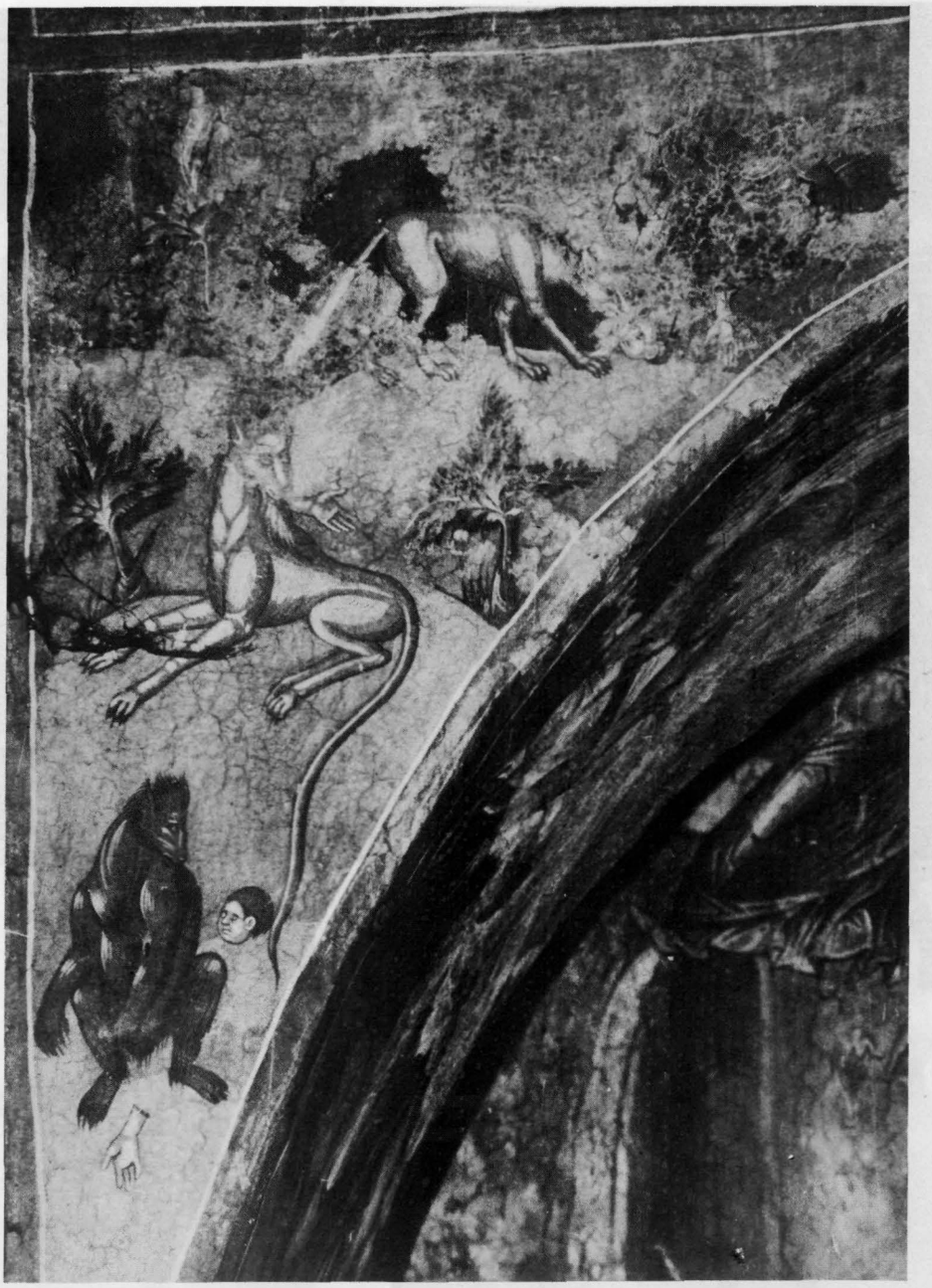
Сл. 5. Персонификација Земље и Мора — Fig. 5. Personifications of the Sea and the Earth



Сл. 6. Персонификација Мора — Fig. 6. Personification of the Sea







Сл. 9. Животиње враћају своје мртве — Fig. 9. Resurrection of the Dead Swallowed by Baests

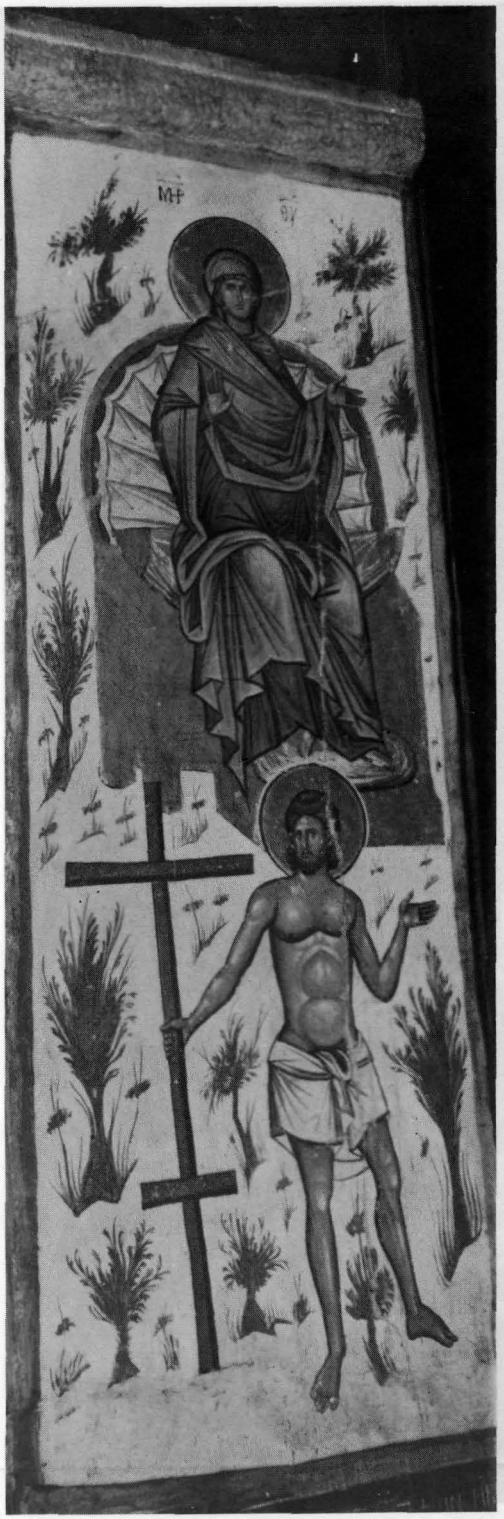
←

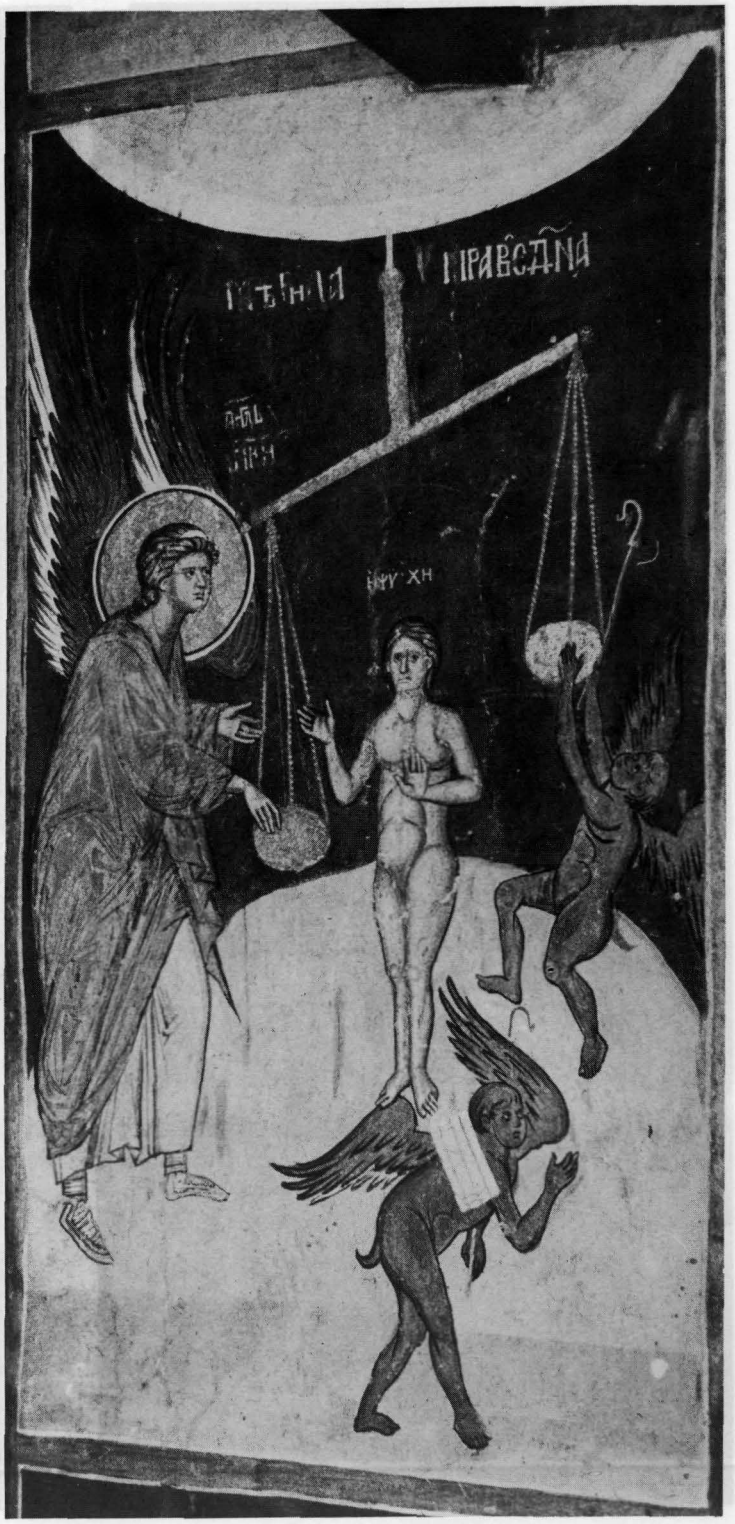
Сл. 7. Хорови праведника: апостоли, мученици, жене мученице и жене пустињаци — Fig. 7. Choirs of the Righteous: Apostles, Martyrs, Women martyrs, Women hermits

Сл. 8. Хорови праведника: архијереји, пустињаци, пророци и праведници — Fig. 8. Choirs of the Righteous: Archbishops, Hermits, Prophets, Righteous



Сл. 10. Страшно судиште (Деизис) — Fig. 10. Deesis





Сл. 11. Рај: Богородица на престолу, добри разбојник — Fig. 11. Paradise: St. Mary on the Throne and the Good Thiefe

Сл. 12. Мерење душа — Fig. 12. Balance of Justice





Сл. 13. Пакао: Анђео Господњи гура грешнике у огњену реку — Fig. 13. Hell: Angel Pushing the Sinners into Fiery River

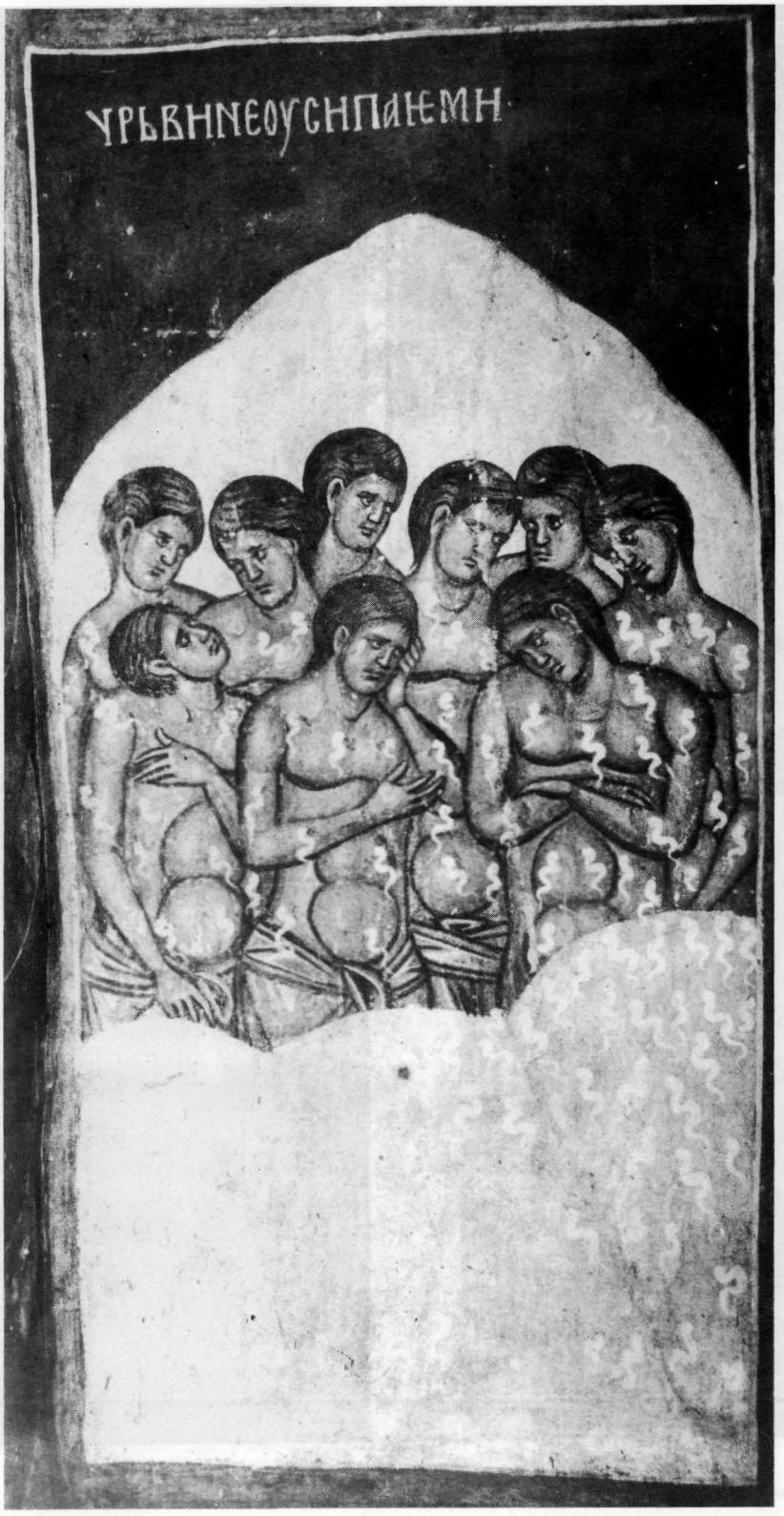
Сл. 14. Пакао: Ад са грешницима — Fig. 14. Hell: Personification of Hades with the Sinners





Сл. 15. Грешник који је заорао туђу њиву — Fig. 15. Man Ploughing in Another Man's Field

Сл. 16. Клеветник и блудница — Fig. 16. The Slanderer and the Prostitute



Сл. 17. Црви који не мирују — Fig. 17. Worms that Sleepeth Not

СТАРОЗАВЕТНЕ ТЕМЕ И ЛОЗА ЈЕСЕЈЕВА

ВЕСНА МИЛАНОВИЋ

1. ПРИЧА О ПРЕМУДРОСТИ (ПРИЧЕ СОЛОМОНОВЕ 9, 1–5)

У четири поља крстастог свода западног травеја јужног брода наоса смештен је мали циклус од четири сцене симболичног садржаја, инспирисан библијским текстом Прича Соломонових о Премудрости. Свака сцена садржи натпис који, дословно одговарајући библијском тексту, уједно описује и представљени иконографски садржај.[1]

У првој сцени (западно поље свода, црт. III, 231) уметник је насликао Премудрост Божју у лику анђела како седи на свом престолу, за једним округлим мермерним столом. Око главе има нимб у виду круга уписаног у ромб. Десна му је рука подигнута, а у левој, спуштеној, држи завијени свитак. Сто пред фигуром, лево, украшен је шарама које имитирају мермер. На њему се налазе постављени хлеб, са печатом крста на средини (ближе анђелу, десно), и путир (нешто даље, лево). У позадини је веома маштовита, иконографски богато и необично решена архитектура храма о коме говори први стих девете главе Прича Соломонових. На тој занимљивој, сасвим фантастичној грађевини, која испуњава целу површину слике иза анђела, види се и седам стубова (коринтског типа), посебно важних, саставних елемената целе конструкције (сл. 1). Натпис потврђује ликовну интерпретацију почетних стихова 9. главе Прича Соломонових. Иако су наведене речи само из првог стиха, подразумева се и садржај наставка: **прѣмоудрост създа сѣвѣ храмь и оут[в]рдии** (sic!) **стлпь сѣд[ь]мь...** и постави сто свој (Приче 9, 1–2).

У другој сцени (северно поље свода, црт. III, 232) приказана су, у средини, два анђела – саслужитеља Премудрости – подигнутих руку и сасвим усправљених крила, као да су управо слетела. Испред њих је опет трпеза, а у угловима сцене, лево и десно, види се по једна грађевина насликана са сваке стране. Анђео лево, у подигнутој десној руци, држи хлеб, онај десно, у подигнутој левој, чашу. Сасвим у врху је натпис са текстом трећег и четвртог стиха исте главе Прича Соломонових, који не одговара сасвим грчком преводу Септуагинте, већ је вероватно преузет из словенског превода по Вулгати. Уместо речи δοῦλοι (слуге), како то стоји у грчком тексту, овде пише "девојке". Па ипак, то место одступања не види се из иконографије (уметник је насликао анђеле – слуге, односно саслужитеље Премудрости).[2]

У трећој сцени (источно поље свода, црт. III, 233) у средини се види трпеза над којом се диже балдахин, као киворијум. На левој страни је анђео који у гесту позивања пружа руке према групи људи десно, ка њему окренутим. Од натписа у врху сачуван је само један део, а

1 Петковић, *Дечани* II, 50, T. CCLXVI; cf. такође idem, *Фреске с представом Премудрости*, Зборник у част Богдана Поповића, Београд 1929, 319; J. Meyendorff, *L'iconographie de la Sagesse Divine dans la tradition byzantine*, CA X (1959), 271–272; B. Todić, *Tradition et innovations dans le programme et l'iconographie des fresques de Dečani*, in: Дечани и виз. уметност, 258–259.

2 Cf. Meyendorff, op.cit., 272; аутор овде наводи и примере Перивлепте и Грачанице, где су, за разлику од Дечана, слуге Премудрости приказане као женске фигуре.

Што се тиче натписа уз ову сцену код Петковића, *Дечани* II, 50, он последњу реч ...**сѣ** ставља у заграду; међутим, она је на фресци још увек видљива и читљива.

одговарао је, иначе, првом делу текста Прича Соломонових 9, 5 ("Ходите, једите хљеба мојега").

И у четвртој сцени (јужно поље свода, црт. III, 234) такође видимо једног анђела, који сада у рукама држи путир с вином. Десно је опет група људи; први од њих пије из путира, а иза њега стоје у два реда још по двојица. У позадини је сликана архитектура. Натпис у врху и овде је само делимично очуван. Реч је о наставку (другом делу) текста Прича Соломонових 9, 5, у коме Премудрост позива и на своје вино.[3]

По својој иконографији последње две сцене подсећају на уобичајене епизоде композиције Причешће апостола.

Тема о Премудрости с иконографијом која се ослања на изворни библијски текст Прича Соломонових обично је у ранијој уметности била приказивана у склопу једне композиције, симболичног карактера. Као што је познато, ово место из Старог завета хришћанска, новозаветна традиција тумачи као пророштво о Христу, Логосу и Премудрости Божјој. "Премудрост Божја" једно је од његових карактеристичних имена у свештеним књигама Цркве. Већ према речима јеванђелиста и апостола, сам Христос је та премудрост о којој говори Соломон.[4] Црквена егзегеза открива нам да се у Причама Соломоновим о Премудрости заправо пророчки најављује тајна богооваплоћења, доласка Сина Божјег у свет и његова евхаристијска трпеза хране и пића живота вечног. Храм Премудрости о коме је реч у првом стиху истовремено се може посматрати кроз неколико слојева симболичног значења, како је то показао J. Meyendorff, у својој студији о иконографији Премудрости у византијској традицији.[5] Храм, дакле, представља тело (људску природу) које на себе узима Син Божји, Логос и Премудрост Божја (Онај који је "прије свакога времена, прије вијекова..., прије почетка, прије постанка земље" – Приче Сол. 8, 22–23), "настањујући се" међу људе (Јн. 1, 14), односно саму Богомајку од које прима тело, као и Цркву, евхаристијску заједницу верних с Христом пројављену као јединствено Тело Христово (Ефес. 1, 23; Кол. 1, 24). Свечана гозба Премудрости симболично изображава тајну Христом установљене евхаристијске гозбе добара живота вечног, на коју он позива све људе у Цркву своју, и истовремено антиципира коначну будућу заједницу с њим у Царству небеском ("Ходите, једите хљеба мојега и пијте вина које сам растворила. Оставите лудост и бићете живи..." – Приче 9, 5–6).[6]

Интерпретирана као динамична симболична слика у чијој основи почива пророчко виђење тајне богооваплоћења, композиција Премудрост сазида себи храм у монументалном византијском сликарству јављала се истовремено и уз неке друге старозаветне теме које језиком симбола посебно прослављају и, у домостроју спасења, у тајни сједињења људи с Богом, истичу личност Богородице (као што је то, нпр., случај са охридском Богородицом Перивлептом, где је ова сцена део типолошко-симболичног циклуса Богородичиног у припрати), или уз старозаветне теме којима се пре свега инсистира на евхаристијској поруци и кроз њу сагледаном смислу богооваплоћења (фреске у олтару Богородичине цркве у Грачаници).[7] Та нит везана за симболику оваплоћења, али и њено вишеслојно развијање, у

3 Сви наведени библијски стихови познати су из богослужења, као део паримије која се чита на Богородичине празнике, Рођење, Благовести и Успење (cf. Mercenier, *La prière* II, 1, pp. 82, 349, 419). Исти стихови читају се и приликом чина освећења цркве.

4 Cf. Meyendorff, op. cit., 259. Речи које Христос у Јеванђељу по Луци (Лк. 11, 49) наводи као речи "премудрости Божје", код Матеја (Мт. 23, 34) приказане су управо као његове сопствене речи. Новозаветна интерпретација ове теме развијене у Старом завету види се посебно у Посланици Коринћанима апостола Павла (I Кор. 1, 22–24, 30; ibid. 2, 6–8).

5 Meyendorff, op. cit., 260–262. Ово уједно објашњава и зашто су наведени Соломонови стихови изабрани за читање на службама Богородичиних празника, као што им је дато и нарочито место у посебном чину освећења црквене грађевине.

6 Cf. Јн. 6, 33–58, нарочито 6, 53–55: "А Исус им рече: Заиста, заиста вам кажем: ако не једете тијела Сина Човјечијега и не пијете крви његове, немате живота у себи. Који једе моје тијело и пије моју крв има живот вјечни, и ја ћу га васкрснути у последњи дан. Јер тијело моје истинско је јело, и крв моја истинско је пиће". У том смислу и канон службе за Велики четвртак, Козме Мајумског (спомен на Христову Тајну вечеру), сав је инспирисан Соломоновим текстом Приче о Премудрости, са наглашеном есхатолошком димензијом (вид. и нап. 8: Мирковић, Евсеева).

7 В. Р. Петковић, *Фреске с представом Премудрости*, 318–320; Ştefănescu, *L'illustration des liturgies* II, 464–465; J. Meyendorff, *L'iconographie de la Sagesse Divine*, 270–271; S. Radojčić, *La Table de la Sagesse dans la litérature et l'art*

Дечанима се може пратити у целом јужном броду цркве, почевши од западног зида и Лозе Јесејеве, преко симболичних старозаветних циклуса, овог о Премудрости и илустрација из књиге пророка Данила у западном травеју, укључујући и Акатист Богородичин у источном травеју, до Благовести и олтарског простора. Па ипак, овим запажањем не исцрпљује се објашњење удела илустроване Приче о Премудрости у дечанском програму.

И поред тога што тема није ретка у византијској и српској уметности с краја XIII и у XIV веку, и без обзира на чињеницу да све примере обједињује исти основни садржај везан за старозаветни текст Соломонов, она је увек имала неку особену варијанту иконографског решења. Међутим, међу свим познатим примерима, тема о Премудрости у Дечанима јединствена је по својој опширности и наративности, садржавајући чак четири сцене, које редом илуструју стихове 9. главе Прича Соломонових (9, 1–5) и творе дакле цео један посебни мали циклус. Садржај који је у ранијој уметности сажет у једну сцену са персонификацијом Премудрости испред седам стубова храма, за столом са хлебом и вином или са исписаним свицима, овде у Дечанима је развијен у неколико одељених епизода. Последње две епизоде, где се илуструје пети стих: "Ходите, једите мој хљеб" и "Пијте вина које сам растворила", јединствене су сцене по својој иконографији, са ликовима анђела који одазване причешћују хлебом и вином, а најближа и најнепосреднија паралела за тај њихов иконографски образац је композиција Причешће апостола са своје две епизоде где Христос, као овде анђео Премудрост, причешћује своје ученике хлебом – телом и вином – крвљу својом.

Са својом евхаристијском потком једнако, ова тема могла би се унутар програма западног дела дечанског наоса посматрати у још једној равни значења. Наиме, она се додирује и са темом која доминира у простору средишњег западног дела наоса – развијеним циклусом Страшног суда. Ту се отвара и она есхатолошка димензија у њој запретана, јер гозба у храму Премудрости, кроз историјски објављену слику, евхаристију, која је истовремено икона будуће небеске заједнице верних сједињених у Премудрости Божјој, има своје место и у теми Небеског Јерусалима (храм Премудрости као слика Небеског Јерусалима и трпеза његова као трпеза сједињења с Богом у Царству небеском).[8]

Тако је овде у Дечанима илустровани садржај књиге Соломонове, као пророчко виђење будућег спасења реализованог богоовашлоћењем, праслика саме евхаристијске заједнице коју успоставља телесно рођени Син Божји с вернима у Цркви својој – притом се налазећи у вези са другим карактеристичним темама које говоре о оваплоћењу и доласку Спаситеља, Сина Божјег у телу – али истовремено и антиципација тајне будућега века, гозбе у Царству небеском – стојећи у непосредном односу и са темама које говоре о крају времена и ономе што ће бити по Страшном суду (у историји актуелизованом сваки пут на литургијском сабрању верних). Оваква концепција живописа у југозападном травеју дечанске цркве послужила је управо и као посебан, пажљиво одабран, програмски оквир за смештање владарског гроба, односно надгробног споменика првог ктитора – да би изразила његову наду на спасење и стицање места међу благословенима у Христу у Царству небеском.[9]

2. ЦИКЛУС ЕПИЗОДА ИЗ КЊИГЕ ПРОРОКА ДАНИЛА

На јужном зиду западног травеја јужног брода у две зоне, одмах испод сцена из Прича Соломонових, насликане су три композиције које представљају три догађаја записана у књизи пророка Данила. У највишој зони (црт. IV, 235) налази се композиција Сан Навуходоносоров. Испод ње, у следећој, нижој зони, с леве стране (црт. IV, 236, у источној половини

serbe depuis le début du XIIIe jusqu'au début du XIVe siècle, ЗРВИ XVI (1975), 215–224; Б. Тодић, *Грачаница*, 141–146.

8 Cf. тумачење св. Хиполита, J. Meyendorff, op. cit., 260; уп. такође С. Радојчић, *Фреске Марковог манастира и Живот св. Василија Новог*, ЗРВИ 4 (1956), 219 ff; Л. Мирковић, *Да ли се фреске Маркова манастира могу тумачити Житијем св. Василија Новога*, Старинар XII (1961), 83–88; Л. М. Евсеева, *Две символические композиции в росписи XIV в. монастыря Зарзма*, Византийский временник 43 (1982), 137–139.

9 О надгробним споменицима у југозападном делу дечанског наоса (унапред припремљеним за Стефана Дечанског и његову другу супругу, Марију Палеологину (?), cf. Д. Поповић, *Средњовековни надгробни споменици у Дечанима*, Дечани и виз. уметност, 225–231, сл. 1–4.

истог зида југозападног травеја) насликана је композиција Три јеврејска младића у пећи огњеној, а поред ње десно (црт. IV, 237, западно) Данило у лављој пећини.[10]

Сан Навуходоносоров (Дан. 2, 34–35). – У средини композиције цар Навуходоносор лежи у постељи, на царском одру; с обе стране одра налази се по једна упаљена свећа. У позадини је сликана архитектура. Између постеље и архитектуре су три војника; двојица десно спавају (затворене су им очи), а онај лево благо је погнут према Данилу (одевеном у карактеристични костим с малом капом на глави), као да слуша његове речи. Једини лик обележен натписом, грчки, Данило у тој групи људи стоји иза постеље горе лево од царева узглавља и прстом леве руке показује на речи натписа у врху овог средишњег дела композиције (сл. 3). Реч је о тексту који, према књ. Дан. 2, 34, описује једно од најкарактеристичнијих места из сна цара Навуходоносора, познато и као део паримије која се чита на великом вечерњем празника Рођења Христовог.[11] Једино одступање од непосредног библијског текста је његово исписивање у првом лицу, као да га је изговорио сам Навуходоносор, а у књизи Даниловој ове речи изговара пророк Данило: "Ти гледаше докле се одвали камен без руку, и удари лик у стопала мједена и земљана и сатр их."

Даље лево од средишњег дела композиције са одром царевим је велика стена која у доњем делу испуњава целу позадину фреске. Поменути Данило заправо делимично стоји и иза те стене. У њеном подножју је антички стуб на коме стоји статуа у виду људске фигуре. Изнад статуе из сна Навуходоносоровог види се камен и на њему насликан медаљон с ликом Христа Емануила (сл. 3).[12] И са друге стране, у десној половини фреске, поново је приказана иста стена и у врху исти онај камен са медаљоном (сада сасвим оштећеним, тако да се не разазнаје лик у њему – остали су само трагови златне боје – вероватно је и ту био представљен Христос Емануил, са крстом у нимбу). Горе лево од камена је натпис који објашњава садржај овог дела фреске, Дан. 2, 35: "...камен, који удари лик, поста гора велика...". И овај текст је део познате паримије која се чита уочи празника Христовог рођења.[13] Доле је, нешто ниже, и исти онај стуб, међутим, статуа која је у претходно описаном делу слике стајала на њему сада је приказана разбијена на делове, будући срушена каменом. Одмах до ње лево још једном видимо камен који је, одваљен од горе, разбио царев идол. Ту се сада јасно види и лик Христа Емануила у медаљону (сл. 4).

Три јеврејска младића у пећи огњеној (Дан. 3, 21–25). – У првом плану је велика пећ у виду ниског зида, чији предњи, видљив део има облик три спојена тространa испупчења. У средини сваке од тих девет површина насликан је по један отвор из кога избија пламен. Унутра се, у пламену, виде три младића, са нимбовима, окренута лицима према посматрачу, подигнутих и раширених руку у оранс ставу. На себи, преко туника, имају карактеристичне огртаче и мале капе на главама. Имена су им исписана на грчком (сл. 5). Изнад њих, у средини је анђео раширених крила, који младиће штити од пламена. И он је сигниран на грчком. Лево од пећи насликана је група људи који су бацили Ананију, Азарију и Мисаила у пећ огњену, захваћена пламеном што избија из пећи.

Пророк Данило у лављој пећини (Дан. 6, 16–22; Вил и дракон, додатак књ. Дан. 31–39). – У средини је пророк Данило, у типичној краткој туници и огртачу, с малом капом на глави, приказан како стоји међу лавовима (насликана су два лава, по један са сваке стране поред ногу Данилових). Иза њега у позадини виде се и спољашње стене пећине, а горе десно поред Данила, изнад отвора пећине, још су две фигуре са нимбовима, нешто мањих размера, видљиве до појаса. У првом плану је пророк Авакум, с посудом у рукама, а иза њега је анђео

10 Петковић, *Дечани* II, 50–51, T. CCLXVII.

11 Cf. Mercenier, *La prière* II, 1, p. 205.

12 В. Петковић у својој књизи о живопису Дечана каже да је на стени, односно камену, насликан лик Богородице, наглашавајући ипак да је слика "много настрадала, те да се једва разазнаје" (op. cit, 50, 68). И С. Радојчић, у свом чланку о Богородици–Гори, такође помиње овај медаљон као Богородичин, али са извесном резервом (cf. С. Радојчић, *Епизода о Богородици–Гори у Теодосијевом "Животу Св. Саве" и њена веза са сликарством XIII и XIV века*, ПКЈИФ књ. XXIII, св. 3–4 (1957), 214). Међутим, по ономе што се могло видети из непосредне близине, на лицу места, ради се о лику Христа Емануила – виде се и остаци крста у нимбу.

13 Cf. нап. 11 supra.

(виде му се крила), који, према старозаветном тексту додатка књизи Даниловој, доводи Авакума да нахрани Данила.[14] Данило је окренут ка њима (сл. 6).

За разлику од претходно описаног циклуса о Премудрости – где је одабрано карактеристично типолошко место из Старог завета, раније у монументалном сликарству приказивано само у оквиру једне композиције, у Дечанима разложено на неколико одељених епизода – овај други циклус, према књизи пророка Данила, сачињен је од неколико посебних, у уметности и раније познатих композиција, сакупљених сада у један мали циклус.

Текст пророка Данила (Дан. 2, 31–36, 44–45), који говори о његовом тумачењу необичног сна што га је уснио вавилонски цар Навуходоносор друге године по свом освајању Јерусалима,[15] у црквеним службама јавља се, дакле, као једна од паримија велике вечерње службе уочи Божића, а тема Сна Навуходоносоровог у византијској уметности везана је иконографски управо за први део наведених стихова (Дан. 2, 31–35). У символичном камену који се "без руку" одвалио од горе, разбивши скупоцену статуу, и који постаде "гора велика" што "испуни сву земљу", новозаветна, хришћанска, традиција види праслику самог Христа, Сина Божјег и Спаситеља, оваплоћеног и безгрешно рођеног од свете девојке, Богородице.[16] Мотив Христа–камена и Богородице–горе веома је чест у црквеној химнографији.[17] Сем запаженог места у предбожићњем и божићњем богослужењу, овај мотив из Старог завета често се јавља и у службама Богородичиних празника, као и уопште у стихирама њој посвећеним.

Текст 3. главе књ. пророка Данила (3, 1–88), који говори о бацању у ужарену пећ тројице јаврејских младића, Ананије, Азарије и Мисаила (заједно са пророком Данилом у служби вавилонског двора за време цара Навуходоносора), јер нису хтели да се поклоне и падну пред златном идолском статуом коју је цар поставио, чита се као паримија службе за Велику Суботу, непосредно уочи празника Христовог васкрсења.[18] На ово место се, у складу с тим, гледало као на символичну слику Христовог васкрсења, тј. силаска у ад и победе над оковима смрти. Међутим, велики број црквених песама у октоиху и празничним минејима, нарочито у канонима служби две недеље уочи Рођења Христовог, где се посебно прослављају пророк Данило и Три јеврејска младића, сведочи да су црквени оци и химнографи посматрали тајну чудесног спасења тројице младића у пећи огњеној и као символичну слику девичанског материнства Богородичиног у тајни оваплоћења и доласка Спаситеља, односно као праобраз чудесног сједињења божанске с људском природом ради спасења човека. У том смислу ова тема је блиска теми Неопалиме купине;[19] као што ни купина огњем није сагорена, тако ни младиће овде огањ није повредио – образима "јављајући Христово бесемено од Деве и божанствено рођење".[20]

Оно што у контексту нашег разматрања важи за композицију Три јеврејска младића у пећи огњеној (који угасише силу огњену – Јевр. 11, 34), односи се и на композицију Данило у лављој пећини (који затвори уста лавовима – Јевр. 11, 33); од самих почетака хришћанске уметности те две теме биле су веома блиске и обично су се јављале заједно. Па ипак, касније, ова друга се знатно ређе сликала. Сем фресака из вестибила Богородичине цркве у Студеници, сада на слоју XVI века, композиција у Дечанима је, у одговарајућем контексту, једина у српском средњовековном сликарству. Сликање све три старозаветне теме инспири-

14 Rahlfs, *Septuaginta*, II (*Bel–et–Dr*, 31–39), 940–941.

15 Пророк Данило био је један "између синова Израиљевих" (Дан. 1–3), младића из царског и кнежевског рода, који су били одабрани да се припремају за службу при вавилонском двору.

16 У Новом завету Христос се често назива каменом: Мт. 21, 42; Лк. 20, 17–18; Рим. 9, 33; Дела Ап. 4, 11; I Кор. 10, 4; Еф. 2, 20; I Петр. 2, 4–7. О камену у Старом завету говори и Исаија, cf. Ис. 8, 14; 28, 16.

17 Cf. S. Eustratiades, Ἡ Θεοτόκος ἐν τῇ ὑμνογραφίᾳ, Paris 1930, 53 (ὄρος). О неким иконографским мотивима Христа–камена и Богородице–горе v. С. Радојчић, *Епизода о Богородици–Гори*, 212–222.

18 У преводу Ђ. Даничића само је део те паримије (Дан. 3, 1–23) – наставак, са песмом три младића, заправо је додатак књ. Дан.; cf. Rahlfs, *Septuaginta*, II, pp. 881–894; Mercenier, *La Prière*, II, 2, pp. 261, 426–430.

19 Cf. Reau, *L'iconographie*, I/1, 399.

20 "Чꙋда преестественнагѡ показа образъ, ѡгнеросная пещь древле: ѡгнь бо неѡпали юныя дети, хр҇тово явлѧѧ безсѣменное ѿ дв҇ы бж҇ественное рж҇тво..." (октоих, глас пети, субота повечерје, песма осма, ирмос).

сане књигом пророка Данила на једном месту могло је бити условљено њиховом везом у ширим литургијским оквирима, будући да се и у одговарајућим литургијско–празничним службама углавном помињу заједно.[21]

Иконографија ових фресака у основним цртама одговара опису који даје сликарски приручник Дионисија из Фурне, одступања су само у неким детаљима.[22] Последње две композиције своју иконографску схему заправо нису мењале још од ранохришћанске уметности. Иако су три јеврејска младића, у истом ставу и типичној одећи, приказани још у Прискилиним катакомбама у Риму (III век), већ од IV века у сцену је укључен и анђео Господњи који их штити од пламена.[23] Осим овог основног иконографског мотива, у Дечанима се, лево од пећи, види, такође, и група људи захваћена пламеном из пећи. Сличан иконографски детаљ управо помиње и Ерминија, која каже да се изван пећи виде војници које је пламен усмртио, као и златни лик царев.[24]

По својој иконографији чини нам се да је најзанимљивија дечанска представа Сна Навуходоносоровог, једина сачувана композиција тог типа у српском средњовековном монументалном сликарству. Међутим, као занимљива паралела за поређење издваја се пример из оновремене византијске монументалне уметности – композиција Сан Навуходоносоров у припрати охридске Богородице Перивлепте (једна од старозаветних тема већ помињаног типолошко–симболичног циклуса Богородичиног).[25] Она је, за разлику од дечанске, јасно композиционо раздвојена на два дела (између њих је прозорски отвор у зиду), по чему више одговара решењу забележеном у Ерминији – где се каже да се у првом делу представља цар на постељи, а у другом он седи на престолу и пред њим стоји Данило. Од осталих разлика у иконографији навешћемо један детаљ, занимљив за тумачење симболике приказаног садржаја: на нешто старијој композицији у Охриду можемо видети и карактеристичан медаљон с Богородичиним ликом, који овде недвосмислено указује на њену симболику и истовремено *прославља личност Богородице којом ће се испунити пророчке речи Данилове о царевом сну*. У првом делу композиције Богородичин медаљон са натписом $\overline{\text{ΜΡ}}$ $\overline{\text{ΘΥ}}$ види се на стени у позадини, док се лик у медаљону изнад статуе, у другом делу композиције, више не разазнаје. На фресци у Дечанима, међутим, појављује се лик Христа Емануила – но он је ту постављен управо на самом иконографском мотиву камена одвојеног од горе (на охридској фресци медаљон са Богородицом је на стени, гори, од које се, по речима Даниловим, овај камен одвојио).

Карактеристичан мотив Богородице–горе и Христа–камена, односно наглашавање симболичног садржаја у вези са темом Сна Навуходоносоровог, познати су нам у византијској уметности још из периода непосредно по иконоборству – у сачуваним псалтирима од друге половине IX века, чије минијатурне илустрације иконографским језиком, или макар само натписом, сведоче о одговарајућој интерпретацији појединих симболичних, пророчких места Псалама Давидових. У овом случају ради се о илустрацијама уз текст Пс. 68(67), 16: "Ево гора, на којој омиље Богу живјети, и на којој ће Господ живјети довијека".[26] Притом се решење минијатуре у Хлудовском псалтиру (fol. 64) издваја по украшеном овалном

21 О контексту у коме се теме Три јеврејска младића у пећи огњеној и Данило у лављој пећини јављају у Студеници, cf. Тодић, у: Манастир Студеница, 146–149; вид. и интерпретацију З. Гавриловић, у посебној студији *Живопис вестибила Богородичине цркве у Студеници, избор тема и симболика*, Студеница и виз. уметност, 185–191.

22 Denys de Fourna, *Manuel*, 68–71.

23 Пример оваквог иконографског решења видимо већ у Каликстовој гробници из прве половине IV века; cf. Ştefănescu, *L'illustration des liturgies* II, 473. О темама Три јеврејска младића у пећи огњеној и Данило у лављој пећини као сликама у вези са евхаристијском жртвом (с тим што се код оне прве наглашава и њена симболика везана за личност Богородице), cf. ibid. 471–474; 479–481.

24 Denys de Fourna, *Manuel*, 69. И у припрати Хиландара, где се такође јавља ова композиција, заједно с низом других старозаветних тема, поново пресликаних у XIX веку (cf. Бабић, Иконографски програм у припратама, 111), сем основних уобичајених иконографских елемената, у левом крају композиције приказана је и група људи која присуствује догађају.

25 Millet – Frolow, *La peinture en Yougoslavie* III, pl. 13/1.

26 Grabar, *L'iconoclasme*, p. 199, fig. 147 (cf. М. Б. Щепкина, *Миниатюры Хлудовской псалтыри*, Москва 1977, fol. 64); S. Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs du moyen âge*, Bibliothèque des Cahiers archéologiques I, Paris 1966, 27, pl. 11; 60, pl. 53.

медаљону на врху горе, где је насликан лик Богородице с малим Христом. Да је тема везана за пророчко место из књиге Данилове, види се и по самој представи Данила, као и по натпису.[27] У нешто млађем, Бристолском псалтиру (fol. 105 v) на врху горе насликан је Христов лик, а натпис на маргини потврђује да је гора Богородица, камен – Христос.[28]

Када се, коначно, упореди програм живописа одговарајуће просторне целине двеју поменутих цркава (Перивлепте и Дечана), видећемо да је у обе у основи наглашен исти симболичан садржај, иако је, у контексту теме оваплоћења, на фресци и у програму охридске припрате његова веза са личношћу Богородице иконографски експлицитније изражена. И у Дечанима се уочава веза и тематска сродност представљених иконографских садржаја идући од запада ка истоку, као што смо то већ запазили говорећи о циклусу Премудрости, где смо узгред истакли груписање тема које, и преко старозаветних садржаја, сведоче о новозаветној истини о Христу Спаситељу, рођеном од Деве Богородице. Једнако запажање о есхатолошкој димензији употпуњава, међутим, и овде поменути симболични садржај свих епизода из књиге пророка Данила, који се, уз причу о Премудрости, такође налази у оквиру исте, шире целине простора где и тема Страшног суда.

Композиције Три јеврејска младића у пећи огњеној и Данило у лављој пећини још од ранохришћанске уметности представљале су симболичну слику спасења, предображавајући истовремено и силазак оваплоћеног Бога у ад и победу над смрћу – васкрсење. И у Навуходоносоровом сну, који, по речима Данила, говори о ономе "што ће бити послије" (Дан. 2, 29), о тајни будућега века, односно у слици камена који се одваљује без руку, руши лик идолски и постаје гора велика, и испуњава сву земљу, управо је реч о Христовој Цркви и Царству небеском. Оно почива на васкрсењу његовом и победи над смрћу, оно је то које ће надживети сва царства земаљска – и трајати довека (Дан. 2, 44). То је последње царство, које почиње богооваплоћењем, скромним снисхођењем, необичним силаском Спаситеља у свет, чија слава, међутим, по васкрсењу "испуни сву земљу", јер његова победа над смрћу је отварање Царства небеског свим људима.

* * *

Старозаветне композиције, груписане у Дечанима у два мала циклуса у горњим зонама јужног травеја западног дела наоса, успешно су програмски уклопљене у основни простор наоса између западног (с једне стране) и источног краја цркве (с друге стране). Тако се целокупни програм јужног брода наоса, од Лозе Јесејеве (cf. infra) до Благовести, заједно са циклусом сцена Акатиста Богородичиног у источном травеју, у истој линији континуираног низа, односи на теме и догађаје који, у историзованом углу посматрања домостроја спасења, претходе самој тајни оваплоћења Христовог или већ на одговарајући начин стоје у контексту који слави долазак Сина Божјег у телу за спас света... Основни јеванђеоски догађаји настављају се у централном простору, у наосу и олтару, док се у северном броду налазе и сцене из Дела Апостолских које приказују даље догађаје из историје и живота Христом утемељене Цркве. У средишњем делу крајњег западног простора, коначно, издваја се тема Страшног суда с којом се додирује и, у исти мах, есхатолошком димензијом употпуњује управо и симболично значење овде разматраних старозаветних тема. Не исцрпљујући се у функцији праобраза новозаветних тајни, њихов садржај истовремено антиципира и тајну последњих времена, заједнице Бога и људи, од почетка још назначену и за одговарајућу пуноћу, до другог доласка Христовог, припреману.

3. ЛОЗА ЈЕСЕЈЕВА

Дечанска Лоза Јесејева највећа је и најсложенија међу сачуваним примерима ове композиције у српском средњовековном монументалном сликарству, а слично место заузима и у ширим оквирима византијског сликарства истог периода. Протеже се целом висином западног зида јужног унутрашњег брода наоса (црт. II, 239) – могли бисмо рећи готово на

27 Grabar, op. cit., 199, fig. 147 (Щепкина, op. cit., fol. 64).
28 Dufrenne, op. cit., 60, pl. 53.

уобичајеном месту које је у програму једне фреско целине овој теми давала византијска, односно српска традиција. Чињеница је да се она најчешће налази у оквиру програма припрата, но, као што је на то указано у нашем тексту о програму припрате у Дечанима,[29] због особености програмске целине дечанске цркве, ова тема је, заједно са још неким, такође карактеристичним за програм припрата, померена у западни простор наоса.

Истраживачки рад у манастиру омогућио је да се детаљно прегледа и проучи цела, необично сложена композиција, чијем опису је међу ранијим истраживачима једино В. Петковић посветио нешто више пажње, у монографији манастира из 1941. године.[30] Међутим, грађом коју даје Петковић не исцрпљују се могућности њеног бољег и комплетнијег ишчитавања и познавања. Уз значајну повољну околност да смо могли да се у нашем раду у самој цркви послужимо и одговарајућом високом скелом, као и јаким рефлекторским осветљењем, из непосредне близине још једном смо на лицу места проверили податке које је објавио Петковић. Том приликом успели смо да идентификујемо и неке нове иконографске детаље – сцене и личности у склопу композиције, односно натписе који уз њих стоје. Нови подаци односе се пре свега на горње и нешто слабије очуване зоне Лозе – веома далеко од ока посматрача, високо на површинама где у нормалним условима не допире довољно светлости и због чега нам је део иконографског садржаја композиције дуго времена остао нејасан. Сем оних новозапажених, или бар сада препознатих места, забележено је и неколико имена старозаветних личности која се не поклапају с Петковићевим запажањима, а чија идентификација на основу недовољно јасних остатака натписа није у свим случајевима (ни сада) сасвим поуздана. Ипак, биће и натписа који свакако исправљају оне забележене код Петковића.

У односу на остале познате композиције Лозе Јесејеве, дечанска је нешто издуженијег облика, што је, вероватно, условљено и самим обликом зидне површине изабране да прими њен иконографски садржај. Но, својом структуром обухвата све елементе уобичајене за сложенији тип ове теме.[31] Реч је о сложеној орнаменталној биљној структури акантусове лозе, која образује костур композиције и обједињује велики број фигура и фигуралних сцена унутар њега распоређених, и то тако да се, с једне стране, јасно уочава неколико низова по вертикали, с нарочито наглашеном средишњом, родословном линијом, а да је, с друге стране, иконографски садржај прегледан и по хоризонталним зонама (прилог II).

Лоза полази од Јесеја, централне тачке у дну композиционе схеме, а затим се извија и грана на све стране до врха зида, обавијајући и уоквирујући одговарајуће појединачне фигуре

29 Cf. текст В. Милановић у овој књизи, стр. 367 infra.

30 Петковић, *Дечани* II, 51–53.

31 Као што је већ познато, постоје два основна иконографска типа Лозе Јесејеве у византијској уметности: једноставан и сложенији. У оном првом садржај је сведен на појединачно приказане фигуре распоређене унутар разгранатог родословног стабла, у форми дрвета или лозе. У другом, сложеном типу (коме припада и композиција из Дечана), познатом искључиво у форми лозе, саставни део композиције чине и мање фигуралне целине у виду сцена убачене међу приказане личности.

По основним елементима иконографске схеме, оба типа, ипак се може рећи, одликују неке опште, заједничке црте – а то су: лежећа фигура Јесеја на месту корена, од кога полази родословно стабло (било да је реч о дрвету или лози), попрсја или целе фигуре старозаветних личности, које затим испуњавају одговарајуће површине међу гранама дате биљне структуре, и, као круна целе композиције, обавезно лик Богородице (са дететом) или самог Христа. Фигуре су распоређене тако да се већ на први поглед уочавају најмање три узлазна вертикална низа, од којих је нарочито истакнут онај средишњи, обично са ликовима старозаветних царева између Јесеја на дну и Христа у врху. У бочним низовима углавном су пророци, као и други свети праоци, старозаветни праведници (а у неким споменицима чак и личности које не припадају ниједној од ових категорија).

Сложени тип Лозе, међутим, издваја се по карактеристичном иконографском проширењу наведене основне иконографске схеме малим сценама чија иконографија има своје порекло како у Старом, тако и у Новом завету. Оне се на исти начин укључују у описану схему, образујући и саме нове вертикалне низове, и, истовремено обогаћујући садржај композиције, развијају њен ток и по хоризонталним зонама.

Општим питањима у вези са темом Лозе Јесејеве у византијском монументалном сликарству, па тако и издвајањем њених основних типова и варијанти, уз преглед свих до сада познатих споменика, бавила сам се у свом тексту *The Tree of Jesse in the Byzantine Mural Painting of the Thirteenth and Fourteenth Centuries. A Contribution to the Research of the Theme*, Зограф 20 (1989), 48–59, где је сабрана и одговарајућа библиографија.



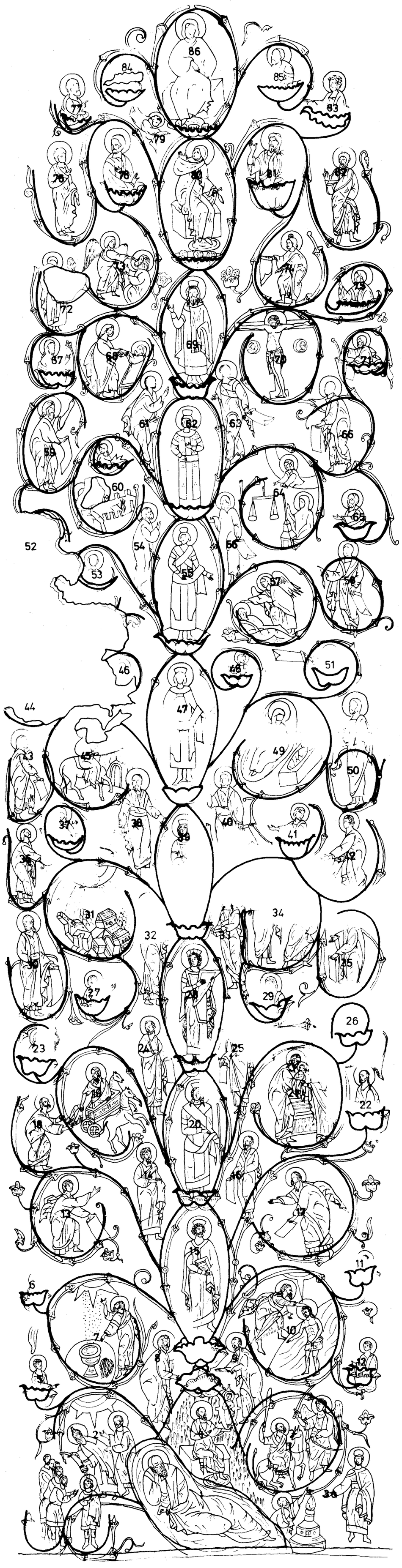
1. Јесеј, изнад њега натпис: **корѣ|нь иксе|wвь** — Jesse
2. Помазање Давида, изнад пророка Самуила натпис **самоиль** — Anointing of David
3. Валаам и анђео, изнад Валаама натпис **валаамь** — Balaam and the Ass

3а. Валаам пророкује пред царем Валаком, изнад Валака натпис **валакь** — Balaam prophesying before the king Balak

4. Звезда Јаковљева (илустрација пророштва Валаамовог), натпис: **и истече| ѕвѣѕда| wт иꙗко|ва**, лик Христа Емануила у мандорли обележен са ІС ХС — Star out of Jacob (illustration of the Balaam´s prophecy)
5. Салатиил (праведни) **салаѳїил** — Salathiel (righteous)*
6. Јеремија (пророк) **іереміⷡаⷢс** — Jeremiah (prophet)
7. Руно Гедеоново **роүно геде|wнıс** — Gideon and the Fleece
8. Ахим (праведни) **ахім** (*sic!*) — Achim (righteous)
9. Наум (пророк) **наоу⟨м⟩** — Nahum (prophet)
10. Крштење Христово **крщеник**, изнад Св. Јована Претече натпис **сты | іwан(ь) продро|мь**, изнад Христа ІС ХС — Baptism of Christ
11. Фарес (праведни) **фарес** — Pharez (righteous)
12. Зара (праведни) **кеѕарак** (*sic!*) — Zarah (righteous)
13. Пророк Захарија **о профіт[ис] ѕахаріас** — Prophet Zechariah
14. Пророк Амос **о профіт[ис] амос** (*sic!*) — Prophet Amos
15. Пророк (цар) Давид **о профітис| да(ви)д(ь)** — Prophet (king) David
16. Пророк Агеј **о профіт[ис]| аггеⷭос** (*sic!*) — Prophet Aggeus
17. Јосафат (цар) **іwса|фат** — Josaphat (king)
18. Пророк Јелисеј **о профіт[ис]| еліⷭеⷭос** — Prophet Eliseus
19. Пророк Илија се вазноси на небо, уз лик Св. Илије само натпис **о п⟨р⟩офіт[и]с| иліⷭас** — Ascension of Elijah
20. Ровоам (цар) **ровоам** — Roboam (king)
21. Сретење **и ипапанти**, изнад Св. Симеона Богопримца натпис **сїмеⷭwн**, Богородица је обележена са МР ѲѴ, а Христос ІС ХС — Presentation of Christ
22. Аарон (пророк) или Наасон (праведни) (?) **а|а⟨.⟩он** — Aaron (prophet) or Naason (righteous) (?)
23. Салатиил (праведни) **саладіил** — Salathiel (righteous)
24. Јехонија (цар) **іехоні|ас** — Jechonias (king)
25. Озија (цар) **о|ѕиас** — Ozias (king)
26. Јоатам (цар) **іwадам** — Joatham (king)
27. Зоровавељ (праведни) **ѕоро|вавел** — Zorobabel (righteous)
28. Соломон (цар) **сwло|мон** (*sic!*) — Solomon (king)
29. Садок (праведни) **са|дwк** — Sadoch (righteous)
30. Пророк Јона **о профіт[ис] ион(ас)** (или пророк Јоил?) — Prophet Jonah (or prophet Joel?)
31. Пожар Содома **содом(ас)| емпрїсмос** (*sic!*) — Burning of Sodom
32. Елиаким (праведни) (?) **⟨ели⟩аким** (*sic!*) — Eliakim (righteous) (?)
33. Азор (праведни) (?) **наѕор** — Azor (righteous) (?)
34. Сцена са Христом и Мојсијем, поред фигура натписи ІС ХС и **мwсїс** (*sic!*) — Scene with Christ and Moses
35. Авиуд (праведни) **авіоу⟨д⟩** — Abiud (righteous)
36. Језекиљ (пророк) **неѕе|кіил** (*sic!*) — Ezekiel (prophet)
37. Јуда (патријарх) **иоудас** — Judah (patriarch)
38. Садок (праведни) (?) **⟨с⟩а⟨д⟩о|⟨к⟩** (?) — Sadoch (righteous) (?)
39. Авиуд (цар Авија?) **авіоуд** — Abiud (king Abia?)
40. Ахија (пророк) **ахиа** — Achias (prophet)
41. Ахаз (цар) **⟨а⟩хас** — Achaz (king)
42. Језекија (цар) **ѕекиас** — Ezekias (king)
43. Неидентификована личност, натпис није сачуван — Unidentified figure
44. Фреска уништена на овом месту — Destroyed
45. Улазак Христа у Јерусалим, никакав натпис није видљив — Entry into Jerusalem
46. Неидентификована личност, делимично оштећена, натпис није сачуван — Unidentified figure, partly damaged
47. Неидентификована личност (један од царева), натпис није сачуван — Unidentified figure (king)

* У загради је атрибут који уз одговарајућу личност стоји у Ерминији Дионисија из Фурне

48. Неидентификована личност, натпис нечитак .... **.и(?).д** — Unidentified figure
49. Рођење Христово Н $\overline{\text{ХУ}}$ ГЕНН|СІС, изнад детета Христа натпис ІС ХС — Nativity of Christ
50. Неидентификована личност, натпис није сачуван — Unidentified figure
51. Неидентификована личност, натпис није сачуван — Unidentified figure
52. Фреска уништена на овом месту — Destroyed
53. Неидентификована сцена, сачувано само попрсје (Христово) у врху, испод је изгледа било сликане архитектуре; није видљив никакав натпис — Unidentified scene
54. Елеазар (праведни) (?) **⟨еле⟩аѕар** — Eleazar (righteous) (?)
55. Неидентификована личност (један од царева), натпис није сачуван — Unidentified figure (king)
56. Пророк Малахија **о профіт[ис]| малахїас** — Prophet Malachias
57. Сан Јаковљев (?), види се само натпис изнад фигуре анђела: **аггел(ос) к(ѵрıо)ѵ** — Dream of Jacob (?)
58. Јосија (цар) **иосі|ас** — Josiah (king)
59. Неидентификована личност, натпис није сачуван — Unidentified figure
60. Пророк Јона у Ниниви, изнад Јоне је натпис **о профіт[ис]| іонас** (*sic!*), изнад насликаног града пише **и н⟨и⟩невис**, а поред Христа у врху сцене ІС ХС — Prophet Jonah in Nineveh
61. Неидентификована личност, натпис није сачуван — Unidentified figure
62. Манасија (цар) **мана|сїс** (*sic!*) — Manasseh (king)
63. Натан (пророк) (?) **на|т⟨ань⟩** — Nathan (prophet) (?)
64. Истина и правда **дикеосини, алид⟨іа⟩** (*sic!*), поред Христа у сегменту неба натпис ІС ХС — Truth and Justice
65. Јехонија (цар) **иехо|нїас** (*sic!*) — Jechonias (king)
66. Неидентификовани пророк, натпис нечитак (већим делом уништен) **о профіт[и]с| ⟨...⟩с** — Unidentified prophet
67. Неидентификована личност, натпис није сачуван — Unidentified figure
68. Силазак у ад, видљив само натпис изнад фигуре у саркофагу: **о адам** — Resurrection (Descent of Christ into Hades)
69. Јехонија (цар) **иехонї|ас** — Jechonias (king)
70. Распеће **сταѵрос[ис]** (*sic!*), на крсту изнад главе Христове натпис: **о васїлеѵс тис [доѯис]** — Crucifixion
71. Зоровавељ (праведни) **ѕорова|вел** — Zorobabel (righteous)
72. Неидентификована личност, делимично оштећена, натпис није сачуван — Unidentified figure, partly damaged
73. Сцена са анђелом и Исаијом, изнад анђела је натпис **аггел(ос) к(ѵрıо)ѵ**, изнад Исаије **о профіт[ис]| исаїас** — Scene with Isaiah and Angel
74. Пророк Мојсије **о профіт[и]с| моїсис**, текст на Мојсијевом свитку: **оѱесте| тин ѕо|ин им(wн)| кремамени[н]** (*sic!*) (Mojc. V. 28, 66) — Prophet Moses, holding an open scroll bearing the words from the Fifth book of Moses 28, 66.
75. Салатиил (праведни) (?) **сарадїил** — Salathiel (righteous) (?)
76. Неидентификовани пророк, Захарија или Азарија (?) **п⟨рор(о)⟩|кь ⟨...⟩риа** — Unidentified prophet, Zechariah or Azarias (?)
77. Неидентификована личност, натпис није сачуван — Unidentified figure
78. Неидентификована личност, натпис није сачуван — Unidentified figure
79. Арханђео Гаврило **аггел(ос) к(ѵрıо)ѵ**, заједно са фигуром бр. 80 чини Благовести — Archangel Gabriel (a detail of the Annunciation, cf. figure N° 80)
80. Богородица, са фигуром бр. 79 чини Благовести, поред Богородице је и натпис: **в⟨л⟩(а)гов|ѣ⟨щ⟩(е)-⟨ни⟩к** — Virgin (a detail of the Annunciation, cf. figure N° 79)
81. Неидентификована личност, натпис није сачуван — Unidentified figure
82. Пророк Језекиљ **прор(о)кь| кѕекил** — Prophet Ezekiel
83. Неидентификовани пророк **пр(о)р(о)|кь ⟨.ѕр⟩а|кь** — Unidentified prophet
84. Неидентификована личност (Апостол Петар?), делимично оштећена, натпис није сачуван — Unidentified figure, partly damaged (Apostle Peter?)
85. Неидентификована личност (Апостол Павле?), натпис није сачуван — Unidentified figure (Apostle Paul?)
86. Исус Христос, натпис није сачуван — Christ



1. Јесеј, изнад њега натпис: **корѣ|нь иссе|wвь** — Jesse
2. Помазање Давида, изнад пророка Самуила натпис **самоиль** — Anointing of David
3. Валаам и анђео, изнад Валаама натпис **валаамь** — Balaam and the Ass

3а. Валаам пророкује пред царем Валаком, изнад Валака натпис **валакь** — Balaam prophesying before the king Balak

4. Звезда Јаковљева (илустрација пророштва Валаамовог), натпис: **и истече| zвѣzда| wт иако|вл**, лик Христа Емануила у мандорли обележен са ІС ХС — Star out of Jacob (illustration of the Balaam´s prophecy)
5. Салатиил (праведни) **салаѳїил** — Salathiel (righteous)*
6. Јеремија (пророк) **іереміа|с** — Jeremiah (prophet)
7. Руно Гедеоново **роүно геде|wнıс** — Gideon and the Fleece
8. Ахим (праведни) **ахім** (*sic!*) — Achim (righteous)
9. Наум (пророк) **наоү⟨м⟩** — Nahum (prophet)
10. Крштење Христово **крщеник**, изнад Св. Јована Претече натпис **сты | іwан(ь) продро|мь**, изнад Христа ІС ХС — Baptism of Christ
11. Фарес (праведни) **фарес** — Pharez (righteous)
12. Зара (праведни) **кеzарак** (*sic!*) — Zarah (righteous)
13. Пророк Захарија **о профіт[ис] zахаріас** — Prophet Zechariah
14. Пророк Амос **о профіт[ис] амос** (*sic!*) — Prophet Amos
15. Пророк (цар) Давид **о профітис| да(ви)д(ь)** — Prophet (king) David
16. Пророк Агеј **о профіт[ис]| агге|ос** (*sic!*) — Prophet Aggeus
17. Јосафат (цар) **іwса|фат** — Josaphat (king)
18. Пророк Јелисеј **о профіт[ис]| еліїсе|ос** — Prophet Eliseus
19. Пророк Илија се вазноси на небо, уз лик Св. Илије само натпис **о п⟨р⟩офіт[и]с| иліїас** — Ascension of Elijah
20. Ровоам (цар) **ровоам** — Roboam (king)
21. Сретење **и ипапанти**, изнад Св. Симеона Богопримца натпис **сїме|wн**, Богородица је обележена са ΜΡ ΘΥ, а Христос ІС ХС — Presentation of Christ
22. Аарон (пророк) или Наасон (праведни) (?) **а|а⟨.⟩он** — Aaron (prophet) or Naason (righteous) (?)
23. Салатиил (праведни) **саладіил** — Salathiel (righteous)
24. Јехонија (цар) **іехоні|ас** — Jechonias (king)
25. Озија (цар) **о|zиас** — Ozias (king)
26. Јоатам (цар) **іwадам** — Joatham (king)
27. Зоровавељ (праведни) **zоро|вавел** — Zorobabel (righteous)
28. Соломон (цар) **сwло|мон** (*sic!*) — Solomon (king)
29. Садок (праведни) **са|дwк** — Sadoch (righteous)
30. Пророк Јона **о профіт[ис] нон(ас)** (*или пророк Јоил?*) — Prophet Jonah (or prophet Joel?)
31. Пожар Содома **содом(ас)| емпрїсмос** (*sic!*) — Burning of Sodom
32. Елиаким (праведни) (?) **⟨ели⟩аким** (*sic!*) — Eliakim (righteous) (?)
33. Азор (праведни) (?) **наzор** — Azor (righteous) (?)
34. Сцена са Христом и Мојсијем, поред фигура натписи ІС ХС и **мwсїс** (*sic!*) — Scene with Christ and Moses
35. Авиуд (праведни) **авіоү⟨д⟩** — Abiud (righteous)
36. Језекиљ (пророк) **неzе|кіил** (*sic!*) — Ezekiel (prophet)
37. Јуда (патријарх) **иоүдас** — Judah (patriarch)
38. Садок (праведни) (?) **⟨с⟩а⟨д⟩о|⟨к⟩** (?) — Sadoch (righteous) (?)
39. Авиуд (цар Авија?) **авіоүд** — Abiud (king Abia?)
40. Ахија (пророк) **ахиа** — Achias (prophet)
41. Ахаз (цар) **⟨а⟩хас** — Achaz (king)
42. Језекија (цар) **ezекиас** — Ezekias (king)
43. Неидентификована личност, натпис није сачуван — Unidentified figure
44. Фреска уништена на овом месту — Destroyed
45. Улазак Христа у Јерусалим, никакав натпис није видљив — Entry into Jerusalem
46. Неидентификована личност, делимично оштећена, натпис није сачуван — Unidentified figure, partly damaged
47. Неидентификована личност (један од царева), натпис није сачуван — Unidentified figure (king)
48. Неидентификована личност, натпис нечитак .... .и(?).д — Unidentified figure
49. Рођење Христово Н ХΥ ГЕНН|СІС, изнад детета Христа натпис ІС ХС — Nativity of Christ
50. Неидентификована личност, натпис није сачуван — Unidentified figure
51. Неидентификована личност, натпис није сачуван — Unidentified figure
52. Фреска уништена на овом месту — Destroyed
53. Неидентификована сцена, сачувано само попрсје (Христово) у врху, испод је изгледа било сликане архитектуре; није видљив никакав натпис — Unidentified scene
54. Елеазар (праведни) (?) **⟨еле⟩аzар** — Eleazar (righteous) (?)
55. Неидентификована личност (један од царева), натпис није сачуван — Unidentified figure (king)
56. Пророк Малахија **о профіт[ис]| малаχїас** — Prophet Malachias
57. Сан Јаковљев (?), види се само натпис изнад фигуре анђела: **аггел(ос) к(үрıо)ү** — Dream of Jacob (?)
58. Јосија (цар) **юсі|ас** — Josiah (king)
59. Неидентификована личност, натпис није сачуван — Unidentified figure
60. Пророк Јона у Ниниви, изнад Јоне је натпис **о профіт[ис]| іонас** (*sic!*), изнад насликаног града пише **и н⟨и⟩невис**, а поред Христа у врху сцене ІС ХС — Prophet Jonah in Nineveh
61. Неидентификована личност, натпис није сачуван — Unidentified figure
62. Манасија (цар) **мана|сїс** (*sic!*) — Manasseh (king)
63. Натан (пророк) (?) **на|т⟨ань⟩** — Nathan (prophet) (?)
64. Истина и правда **дикеосини, алид⟨іа⟩** (*sic!*), поред Христа у сегменту неба натпис ІС ХС — Truth and Justice
65. Јехонија (цар) **иехо|нїас** (*sic!*) — Jechonias (king)
66. Неидентификовани пророк, натпис нечитак (већим делом уништен) **о профіт[и]с| ⟨...⟩с** — Unidentified prophet
67. Неидентификована личност, натпис није сачуван — Unidentified figure
68. Силазак у ад, видљив само натпис изнад фигуре у саркофагу: **о адам** — Resurrection (Descent of Christ into Hades)
69. Јехонија (цар) **иехонї|ас** — Jechonias (king)
70. Распеће **стаүрос[ис]** (*sic!*), на крсту изнад главе Христове натпис: **о васїлеүс тис [доξис]** — Crucifixion
71. Зоровавељ (праведни) **zорова|вел** — Zorobabel (righteous)
72. Неидентификована личност, делимично оштећена, натпис није сачуван — Unidentified figure, partly damaged
73. Сцена са анђелом и Исаијом, изнад анђела је натпис **аггел(ос) к(үрıо)ү**, изнад Исаије **о профіт[ис]| исаїас** — Scene with Isaiah and Angel
74. Пророк Мојсије **о профіт[и]с| моїсис**, текст на Мојсијевом свитку: **оψесте| тин zо|ин им(wн)| кремамени[н]** (*sic!*) (Mojc. V. 28, 66) — Prophet Moses, holding an open scroll bearing the words from the Fifth book of Moses 28, 66.
75. Салатиил (праведни) (?) **сараδїил** — Salathiel (righteous) (?)
76. Неидентификовани пророк, Захарија или Азарија (?) **п⟨рор(о)⟩|кь ⟨...⟩риа** — Unidentified prophet, Zechariah or Azarias (?)
77. Неидентификована личност, натпис није сачуван — Unidentified figure
78. Неидентификована личност, натпис није сачуван — Unidentified figure
79. Арханђео Гаврило **аггел(ос) к(үрıо)ү**, заједно са фигуром бр. 80 чини Благовести — Archangel Gabriel (a detail of the Annunciation, cf. figure N° 80)
80. Богородица, са фигуром бр. 79 чини Благовести, поред Богородице је и натпис: **в⟨л⟩(а)гов|ѣ⟨щ⟩(е)-⟨ни⟩к** — Virgin (a detail of the Annunciation, cf. figure N° 79)
81. Неидентификована личност, натпис није сачуван — Unidentified figure
82. Пророк Језекиљ **прор(о)кь| кzекил** — Prophet Ezekiel
83. Неидентификовани пророк **пр(о)р(о)|кь ⟨.zр⟩а|кь** — Unidentified prophet
84. Неидентификована личност (Апостол Петар?), делимично оштећена, натпис није сачуван — Unidentified figure, partly damaged (Apostle Peter?)
85. Неидентификована личност (Апостол Павле?), натпис није сачуван — Unidentified figure (Apostle Paul?)
86. Исус Христос, натпис није сачуван — Christ

* У загради је атрибут који уз одговарајућу личност стоји у Ерминији Дионисија из Фурне

и сцене у неколико узлазних вертикалних низова. Структурално доминирају три таква низа са ликовима и сценама у њима, потпуно уоквиреним стилизованом лозом, формирајући неку врсту медаљона. Средишњи вертикални низ фигура, који започиње Јесејем, садржи осам старозаветних праведних царева, предака Богородичиних, односно царску лозу предака Христових по телу. У истом низу, изнад њих, насликана је Богородица, а у врху и сам Христос, као круна лозе. Лево и десно од поменуте средишње осе композиције истичу се још два, такође доминантна низа, састављена углавном од фигуралних сцена – с тим што оне не иду до самог врха композиције, завршавају се негде испод фигуре Богородице. Између њих, и ван медаљона, налазе се још два низа појединачних фигура, тик уз средишњу линију старозаветних царева, ка њима и окренутих. Комбиновани су од ликова пророка и праотаца, међу којима су се нашли чак и неки из царске линије предака, иако нису представљени у царским оделима (за разлику од оних првих). У писаним изворима, пре свега Светом писму, па тако нпр. и Ерминији, означени су као цареви. Ни овај двојни низ фигура не иде до самог врха композиције – пратећи средишњи низ само до последњег од старозаветних царева. Коначно, биљна структура композиције уз ивице сасвим лево и десно, до низова са сценама, завршава се нешто мањим врежама, такође са појединачним фигурама старозаветних пророка и предака, и малим изданцима са чашицама у којима су смештена попрсја. Неколико таквих попрсја попуњава и мање површине између фигуралних сцена. (Сви претходно наведени ликови дати су у целој фигури.) Дакле, могло би се издвојити укупно неких седам вертикалних низова, који, међутим, не иду сасвим до врха композиције. Она се у врху, заправо, степенасто сужава – са ликом Христа у темену – у складу са завршном формом саме површине зида под сводом југозападног травеја.

Детаљнијем опису композиција приступићемо трудећи се да, колико је то могуће, следимо распоред фигура и сцена по хоризонталним зонама. У најнижој зони, у средини сасвим у дну сложене и разгранате биљне структуре испуњене мноштвом ликова, већ на први поглед веома је уочљива фигура праоца Јесеја (прилог I, 1). На месту корена, како то већ налаже уобичајена иконографија, приказан је како спава, у полулежећем положају, главе ослоњене на десни длан. Нешто веће димензије фигуре, као и пурпурна позадина постеље на којој је смештен, дају му одговарајући значај и истичу као личност од које свакако треба поћи у праћењу главног тока композиције, односно средишње узлазне линије родослова земаљских предака Христових. Јер, иконографију битно одређује чињеница да је тема заснована на речима из књиге пророка Исаије (11, 1), схваћеним као пророштво о доласку Спаситеља из потомства Јесејева. То управо потврђује и старословенски, српски натпис **корѣнь иѳсѣѡвь**, изнад његове нимбом уокривене главе.

Лево и десно од Јесеја, у истој хоризонталној равни, на почетку друге две најистакнутије вертикалне линије у структури композиције, илустроване су две епизоде из Старог завета, непосредно симболички везане за полазне литерарне мотиве теме. Лево је (пр. I, 2) Помазање Давидово за цара (I Самуил. 16, 13). У средини доле, фронтално окренут посматрачу, стоји Давид, представљен као дечак. Са стране, уз леву ивицу композиције стоје у групи његова браћа, сви одевени у исте кратке тунике као и сам Давид. Окренути су полупрофилима према средишњој фигури, најмлађем од њих, на кога пророк Самуило, са свим атрибутима првосвештеника, излива уље из рога помазања. Самуило је изнад фигуре Давида, такође стоји, погнут напред ка Давиду помазујући га. Са стране десно, поред Самуила приказан је и Јесеј, отац будућег цара Израиљевог. Давид, Самуило и Јесеј обележени су нимбовима. У врху сцене види се и одсечак неба са три продужена зрака која се одозго спуштају на представљене ликове. Једини натпис на сцени је онај изнад главе Самуилове (**самоиль**).

Десно од Јесеја (пр. I, 3, 3а) илустрован је у две сцене библијски догађај са Валаамом кога је цар Моавски Валак звао да прокуне синове Израиљеве (Јаковљеве), али је Бог уместо клетве ставио речи благослова у његова уста и пророковање спасења Израиљу ("звезду из Јакова"). У горњем делу слике (пр. I, 3) представљена је сцена са јављањем анђела Валааму – као упозорење да његов пут цару Моавском није Господу по вољи. Валаам (**валаамь**), на магарици, разљућено замахује штапом да удари животињу, која је застала пред анђелом

Господњим с подигнутим мачем (IV Мојс. 22, 22–35). Испод ове сцене (пр. I, 3а) видимо још једном Валаама, он сада клечи пред олтаром на коме гори огањ, а пред њим (на слици сасвим десно, уз ивицу композиције) стоји цар Моавски Валак (изнад њега је натпис **валакь**). Представа се односи на садржај који се наставља на претходни, Валаамов благослов и прорицање добра Израиљу уместо клетве пред царем Моавским. У првом делу илустрованог догађаја Валаам нема нимб, који овде носи само анђео, док је други пут не само он већ и Валак, и сам чудом преобраћен, приказан с нимбом око главе.

Одмах изнад Јеceја, тачније на средини између полулежеће фигуре Јеceја и сцена са Валаамом, насликан је старац на престолу (Јаков), у левој руци држи мандорлу у облику звезде, са стојећим ликом Христа Емануила у њој (пр. I, 4). Поред њега је натпис: **и истече ѕвѣѕда wт иѡкова** (IV Мојс. 24, 17). Реч је о представи која је у непосредној вези с претходно поменутим, и која је управо садржај Валаамовог пророштва – излазак звезде из Јакова, односно рођење Спаситеља из потомства Јаковљевог.

Из вреже лозе која с горње стране затвара сцену Помазања Давидовог извија се нагоре (у композицији сасвим лево) мали изданак са чашицом у којој је смештено попрсје (пр. I, 5). Личност је обележена натписом **салаѳїил**. Реч је о старозаветном праведнику Салатиилу, сину цара Јехоније, који је у Ерминији сврстан међу потомке дванаест Јаковљевих синова.[32] Има нимб око главе, као и све остале личности представљене као посебне, појединачне фигуре. Занимљиво је што се исто име не јавља само једном у натписима на дечанској Лози. Сличних запажања, кад су у питању натписи изнад насликаних личности, биће још, стога ћемо свој коментар на ову појаву дати нешто касније.

У истој вертикалној линији, одмах изнад њега, уз сцену из следеће хоризонталне зоне налази се још једно попрсје у чашици (пр. I, 6), са натписом **іеремі[а]с** који указује да је овог пута реч о пророку (Јеремија), или можда, логичније, мада мање вероватно, праведном цару Јехонији, оцу Салатииловом. Наши подаци овде, у сваком случају, исправљају Петковићеву идентификацију, коју је и он сам ставио под знак питања. Наиме, Петковић за два лика у чашицама каже да су преци Христови Салатиил и Елиуд (?), и за овог другог доноси натпис **ѥсоүд**.[33] Ипак, на фресци се може видети да је у натпису стајало или име Јеремија, или, уз већу резерву, Јехонија (ово друго име у Лози ћемо наћи три пута јасно написано поред неких других личности).

Врежа лозе која се завршава чашицом и поменутим попрсјем уоквирује, дакле, фигуралну сцену из следеће зоне, из левог од два постојећа таква вертикална низа, смештену тачно изнад Помазања Давидовог – Руно Гедеоново (пр. I, 7). На распростртом кружном гумну у средини доле налази се суд са водом (у облику великог путира), поред њега десно на гумну је већ исцеђено руно; сасвим десно стоји Гедеон и левом руком показује на руно док су му десна рука и глава подигнуте ка небу, у виду одсечка из кога се спуштају три зрака. Види се и роса која одозго с неба пада према суду на гумну. Већ познату иконографију (Суд. 6, 37–40) потврђује и натпис **роүно гедеwнїс**.

Следеће две личности припадају оном вертикалном низу стојећих фигура састављеном од праведника и пророка Старог завета, убаченом са сваке стране између доминантних низова образованих од сцена у медаљонима и родословне линије царева, такође у медаљонима. Они сами су ван тих медаљона обликованих бильним орнаментом лозе, а окренути управо према главној оси композиције, старозаветним царевима. Реч је о праведном Ахиму, једном од потомака дванаест синова Јаковљевих,[34] лево (пр. I, 8), и пророку Науму, десно (пр. I, 9) – насликаним непосредно изнад Јакова са звездом а испод првог из низа старозаветних царева (сл. 7). На овакву идентификацију указују натписи: **ахїм**, **наоү⟨м⟩**. Код В. Петковића обе ове личности су наведене као пророци, Ахија и Наум. У првом случају не бисмо се сложили с идентификацијом јер у натпису сасвим јасно стоји **ахїм**, а не **ахїа**, како је то забележено код Петковића.[35] Можда би било логично да се у овом парном низу налазе

32 Cf. Мт. I, 12; Denys de Fourna, *Manuel*, 75.

33 Cf. Петковић, *Дечани* II, 52.

34 Мт. I, 14; Denys de Fourna, *Manuel*, 75.

35 Петковић, op. cit., 51.

само пророци; међутим и остали натписи, уз личности које следе, одбацују овакву претпоставку.

Даље десно, у низу фигуралних сцена, тачно изнад илустрованог догађаја с Валаамом стоји и прва од сцена новозаветне тематике, обележена натписом крщеник(пр. I, 10). И по препознатљивој иконографији, као и натписима уз приказане личности, нема сумње да се ради о Крштењу Христовом (сл. 7). У десној половини медаљона пандана Руну Гедеоновом стоји Христос (ІС ХС) у реци Јордану, а лево, нешто мало изнад њега, на обали видимо св. Јована Претечу (стыі иѡан(ь) продромь) који погнут према Христу полаже своју десну руку на његову главу. Истовремено, из одсечка неба до главе Христове спушта се један зрак, као благослов и потврда присуства Божјег, односно Богојављења.

Уз врежу акантусове лозе која обавија ову сцену, с десне стране опет видимо изданке са чашицама и попрсјима у њима – два изданка, и још два праведника из потомства синова Јаковљевих (сл. 7). То су Јудини синови Фарес (пр. I, 11) и Зара (пр. I, 12). Они у следу праведника долазе управо један уз другог.[36] И отуда можда необичан детаљ у натпису уз лик Заре. Наиме, изнад лика Фареса јасно стоји фарес, међутим изнад овог другог пише кеzарак (sic!). Личност с тим именом не налазимо у изворима, и вероватно, бар овај почетни део, први слог речи, потиче од грчког везника και [кє], што на српском одговара свези "и".

У идућој (оквирно трећој) хоризонталној зони у левој половини композиције, заправо у вертикали са фигуралним сценама, смештена је и врежа у којој је само једна, и то стојећа, фигура пророка Захарије (пр. I, 13), окренута полупрофилом према централној оси композиције. Поред главе младог пророка је и натпис: ο προφιτ[ис] zαχαριας. Десна рука му је подигнута у карактеристичном пророчком ставу, а у левој, тек нешто одигнутој од тела, држи развијени свитак на коме нема текста. Цела фигура приказана је у моменту врло живог покрета.

До њега десно је, нешто мало издигнута, стојећа фигура пророка Амоса (пр. I, 14), ο προφιτ[ис] αμος (sic!). Ван медаљона образованих од вреже лозе, сасвим је благо окренут ка централној оси са царевима (гледано по хоризонтали, он је заправо у равни између првог и другог у низу царева).

Први цар, онај нешто ниже од поменутог пророка, јесте Давид (пр. I, 15), обележен са ο προφιτис да(ви)д(ь) иако представљен у типичној царској одећи. У десној руци пред собом држи затворену књигу,[37] а лева је покривена огртачем.

Као пандан пророку Амосу с леве стране композиције, у истој равни с њим, у низу десно уз цареве је стојећа, у полупрофилу дата, фигура пророка Агеја (пр. I, 16), ο προ-φιτ[ис] αγγεος (sic!). У десној руци има и развијени свитак, но без исписаног текста.

Пандан пророку Захарији у медаљону акантусове лозе, у десној половини композиције је стојећа фигура представљена у сличном покрету, са развијеним неисписаним свитком у левој руци, обележена именом ιωсафат (пр. I, 17). За разлику од њеног пара са супротне стране, овде је у питању личност која припада не категорији пророка, већ категорији праведних старозаветних царева. Јосафат, син цара Асе, међутим, нема на себи царске атрибуте, и да није сачуван натпис са именом које проналазимо међу царевима потомцима дванаесторице синова Јаковљевих, ни по чему се то не би могло закључити.[38]

Стојећа фигура из следеће зоне, сасвим лево уз ивицу композиције (пр. I, 18), у непосредној је вези са иконографским садржајем медаљона који следи у линији сцена (пр. I, 19), стога ћемо је тако и посматрати. Ова мања садржајна целина илустрација је догађаја описаног у Четвртој књизи о царевима – вазнесења пророка Илије на небо (IV Цар. 2, 9–13). Илија (ο п⟨ρ⟩οφιτ[и]с илїас) је унутар медаљона доминантног у левој половини ове хоризонталне зоне (пр. I, 19), представљен у кочији коју вуку два бела коња, у тренутку узношења у небо. У десној руци држи свој огртач пружајући га заправо ка Јелисеју (ο προφιτ[ис]

36 Мт. I, 3; Denys de Fourna, *Manuel*, 74.

37 Према Ерминији Дионисија из Фурне (Denys de Fourna, *Manuel*, 84), Давидов атрибут у Лози је харфа, док затворену књигу треба да држи Соломон. Очигледно је овде дошло до замене атрибута.

38 Cf. Мт. I, 8; Denys de Fourna, *Manuel*, 75.

ѥлїсеос), насликаном лево (пр. I, 18) и ван вреже што уоквирује Илијино вазнесење. Овај пружа руке напред, и десном прихвата огртач.

Даље надесно долазимо до лика који припада средишњем низу са фигурама старозаветних царева. Натпис говори да је ту представљен Ровоам (пр. I, 20), син цара Соломона и унук Давидов (ровоам). Одевен је у царско одело и у левој руци држи скиптар. Како ће то и касније, код наредног из ове категорије ликова, бити потврђено, у распореду старозаветних царева дошло је до одступања од стварног редоследа у родослову, по тексту Старог завета, као и по Јеванђељу Матејевом, где Соломон следи одмах после Давида, а Ровоам тек за њим.[39] У низу неуобичајености, које, изгледа, могу углавном да се схвате као омашке при исписивању натписа, понегде и као непознавање језика, или можда као несклад између више особа које су на композицији радиле (између сликара и исписивача натписа), ово бисмо, међутим, сврстали у нешто озбиљније, крупније пропусте. Јер, ипак је реч о окосници композиције, основној царској родословној линији, где, међу познатим примерима Лозе Јесејеве, од уобичајеног и стварног редоследа личности одступа само дечанска композиција, и то баш код најзначајнијих, или бар најпознатијих њених представника.[40]

Десно од цара Ровоама, у низу са сценама, налази се још једна иконографијом везана за Нови завет. Реч је о Сретењу (пр. I, 21) (са грчким натписом и ипапанти), датом у сажетом виду. Представљене су три главне личности, које сцени обезбеђују препознатљивост: Богородица (ΜΡ ΘΥ) десно, руку испружених напред окренута према старцу Симеону (тек што му је предала малог Христа), Симеон (сїмεωн) лево, и Христос као дете (ΙC ΧC), на рукама старца (сл. 8). У позадини, између Симеона и Богородице, насликан је олтар (или трпеза), прекривен црвеном тканином – иконографски детаљ који указује на храм као место назначеног догађаја (Лк. 2, 22–38). Јосиф и пророчица Ана нису приказани (слика, заправо, више одговара делу јеванђељског текста 2, 22–35).

Сасвим десно, насупрот стојећој фигури пророка Јелисеја са већ описане леве стране композиције, налази се личност представљена попрсјем (за разлику од осталих до сада наведених личности у попрсјима, у левој руци држи завијени свитак), чију идентификацију остављамо под знаком питања (пр. I, 22). Описујући Лозу у Дечанима и разрешавајући натпис уз ову фигуру, В. Петковић је у њој видео претка Христовог Наасона.[41] Сасвим јасно се још распознају слова аа⟨.⟩он, а оштећено и недовољно сачувано слово између њих (треће по реду) сада нам највише личи на остатак слова "ρ" (пре него "с"), па допуштамо и помисао на могућност да се у натпису крије име једне од познатих старозаветних личности – пророка Аарона. Пошто нема посебних иконографских атрибута који би ишли у прилог таквој идентификацији (сем дуге косе, са ипак напред пренаглашеним залисцима, и браде, додуше кратке), остаје у виду и разрешење натписа које је понудио својевремено Петковић (сл. 8). Па чак и независно од слова које недостаје, односно оних која би недостајала, не чини нам се неприхватљивом помисао да је ту, можда, према неком непознатом нам сликарском предлошку, и требало да буде представљен праведни Наасон, како га назива Ерминија Дионисија из Фурне,[42] као још један од потомака синова Јаковљевих.[43]

Враћајући се поново на леву половину Лозе, уз ивицу сасвим лево видимо још једно попрсје у чашици на изданку који се издваја и нагоре извија из вреже са представом Вазнесења Илијиног. Ту по други пут наилазимо на натпис сааδιил (пр. I, 23), иако је реч о личности друкчијег изгледа од оне уз коју смо овај натпис срели први пут (пр. I, 5). Сада је

39 Мт. I, 6–7; Denys de Fourna, *Manuel*, 75.

40 Давид и Соломон, који је овде насликан тек после Ровоама (фигура бр. 28), појављују се готово у свакој Лози Јесејевој и типични су ликови у композицији, за разлику од осталих царева, чији број и избор зависи од споменика до споменика.

41 Cf. Петковић, *Дечани* II, 52.

42 Cf. Denys de Fourna, *Manuel*, 74 (Мт. I, 4). Ерминија каже да се он слика као старац раздељене браде, али пратећи иконографске одлике других ликова видели смо да се сликари по том питању и не држе правила каква су забележена у Ерминији. Пошто већ има доста тешкоћа око ишчитавања самих имена уз представљене ликове и њиховог понављања баш уз ликове који се разликују по изгледу, нисмо у нашим описима ни инсистирали на таквим детаљима. *Они, извесно, најчешће не помажу при могућој идентификацији.*

43 Уколико је овде заиста и стајало слово "ρ", могуће је да је исписивач, не по први пут, начинио омашку. Све то, међутим, остаје на нивоу хипотетичних размишљања.

пред нама зрелији лик с брадом и нешто дужом косом, а први пут је то било младо лице без браде и с кратком косом.[44] Вероватно је при исписивању натписа дошло до забуне. Да све буде необичније, при опису горњих зона дечанске Лозе наићи ћемо на још један, само за нијансу другачији натпис (вид. фигуру бр. 75, **сарадїил**). Није нам позната старозаветна личност са именом које бележи тај натпис, али највише опет подсећа на већ поновљено име праоца Салатиила!

Даље надесно, и нешто мало више медаљона са Вазнесењем Илијиним, у низу стојећих фигура пророка и праотаца који прати средишњи низ царева, налази се предак Христов Јехонија (пр. I, 24), са сасвим јасним натписом **іεχоніас**, такође из потомства синова Јаковљевих, но царског порекла. У Ерминији је последњи који се наводи са атрибутом цар.[45] По истој листи предака, претходно поменути праведни Салатиил, у близини насликан, управо је његов син.[46] Пошто овај Јехонија није приказан међу царевима, у главној родословној линији композиције, на слици је без царских атрибута, и, као и све остале фигуре истог низа, одевен је једноставно, у хитон и химатион. У левој руци држи развијени, неисписани свитак. Иако је фигуром окренут ка медаљону средишњег вертикалног низа, глава му је забачена уназад, баш према сцени Вазнесења Илијиног и попрсју Салатиила.

И следеће две личности, овог пута из десне половине композиције, стоје у сличном односу као две горе описане. По свом распореду, односно месту на коме се налазе, уједно су им и пандани. Насупрот Јехонији с друге стране композиције је стојећа фигура истога става, на исти начин одевена, и са развијеним, неисписаним свитком у својој десној руци (сл. 8). Обележена је натписом **оζиас** (пр. I, 25). Сасвим извесно, ради се о личности која припада истој категорији предака Христових, једном од старозаветних царева, Озији, сину Јорамовом.[47] И он забацује главу уназад, гледајући у правцу где су насликани Сретење и следећи од ликова у попрсју, сигниран са **іωадам** (пр. I, 26).

Попрсје Јоатама (сл. 8) одговара месту које заузима Салатиил у левој половини Лозе. Као пандан Салатиилу, сину Јехонијином, и Јоатам, цар (али овде без царских атрибута), син је горе поменутог и у непосредној близини насликаног цара Озије.[48]

У једној хоризонталној равни, одмах више ових ликова, смештене су још две фигуре дате у попрсју, и то унутар чашица на изданцима лозе, убаченим (по једна са сваке стране композиције) између медаљона са сценама (гледано по вертикали). Лево је личност обележена натписом **ζоровавел** (пр. I, 27), и представља претка Христовог, праведног Зоровавеља, сина Салатииловог (сл. 10).[49]

С друге стране (сл. 9), десно, њен је пандан Садок (пр. I, 29) (**садωк**), такође праведник са исте листе предака (мада не и из генерације која непосредно следи), син праведног Азора, четврта генерација после Зоровавеља.[50] Личности представници трију генерација између насликани су, видећемо, такође у близини, одмах изнад њих.

Трећа личност из исте ове хоризонталне равни налази се заправо у средишњем низу медаљона главне, истакнуте линије старозаветних царева. Реч је о цару Соломону (пр. I, 28), сину Давидовом, који је и по свом иконографском изгледу лако препознатљив. Одевен је, као и његови претходници на слици, у карактеристичну царску одећу, и сигниран само натписом **сωломон** (sic!). Међутим, још два посебна запажања тичу се ове фигуре у Дечанима. Прво, Соломон је представљен са харфом, која је предвиђена као Давидов атрибут,[51] а, с друге стране, у његовом редоследу у иконографском распореду царских ликова дечански мајстори нису се држали писаних извора, ни уобичајене сликарске традиције (сл. 9). У

44 У Ерминији (Denys de Fourna, *Manuel*, 75) каже се да је Салатиил млад, тек проникле браде, што више одговара изгледу раније описаног од два лика.

45 Мт. I, 11–12; Denys de Fourna, *Manuel*, 75.

46 Cf. још једном и запажања уз фигуре бр. 5 и 6.

47 Мт. I, 8; Denys de Fourna, *Manuel*, 75.

48 Мт. I, 9; Denys de Fourna, *Manuel*, 75.

49 Мт. I, 12; Denys de Fourna, *Manuel*, 75.

50 Мт. I, 14; Denys de Fourna, *Manuel*, 75.

51 Cf. н. 37 supra.

Дечанима Соломоново уобичајено место изнад Давида заузима Ровоам, који би у низу требало да стоји тек трећи, после Давида и Соломона, као унук првог и син другог.[52]

Уз саму леву ивицу композиције, још више налево од раније поменутог попрсја Зоровавеља, у изданку лозе који излази и спушта се из вреже што обавија следећу у низу сцена, насликана је стојећа фигура (сл. 12) – која вероватно представља пророка Јону (пр. I, 30). На то упућује натпис о профіт[ис] иѡн(ас). Уколико је треће слово у имену (датом без последњег слога, са само три исписана слова и знацима за скраћење) требало да представља старословенско и грчко слово "и" – иако нам изгледа да је сасвим сигурно у питању слово "н" – онда би тај пророк могао бити и Јоил, како је ову личност идентификовао В. Петковић.[53] Без обзира на то што се у разрешавању натписа опредељујемо за ону прву предложену варијанту, наводимо ипак и ово размишљање, имајући у виду и Петковићево запажање, али и, независно од њега, већ помињане потешкоће са идентификацијама услед понављања натписа и других, ситнијих грешака или неправилности при њиховом исписивању.

Десно од овог пророка је следећа у низу сцена, на којој је представљен Пожар Содома (пр. I, 31), како то каже и натпис - содом(ас) емпрїсмос (sic!). У доњој половини сцене је град са кућама приказаним у необичној перспективи, тј. веома хаотично распоређеним (вероватно услед намере да се нагласи моменат уништења града, кога Господ затире због греха његових становника). На слици се види чак и дрвеће. У горњем делу сцене, заправо у врху, у одсечку неба је и Христос у попрсју (ΪC̄ X̄C̄), чини се као Емануил. У левој руци држи завијени свитак, а десна му је пружена према граду и у правцу у ком с неба шаље огњену кишу (I Мојс. 19, 24–25). Млаз те кише види се и на левој и на десној страни, ближе крајевима лозе који с обе стране уоквирују сцену (сл. 10).

Наредне две фигуре припадају оном парном низу фигура који непосредно прати средишњу царску линију родослова. У равни између царева Ровоама и Соломона, стојећа фигура лево је, рекли бисмо, праведни Елиаким (пр. I, 32), личност из једне од генерација предака које су ту и груписане приближно одговарајућим редом. Од натписа је сачувано само ...аким, али је могуће да недостаје први део, или је он једноставно испуштен (сл. 9). Судећи по представљеним прецима Христовим и листи старозаветних личности на коју смо се до сада позивали, није ни мало нелогично да је реч о праведном Елиакиму.[54] Петковић је, међутим, у овој личности видео претка Христовог Ахима (иако преноси исти натпис аким).[55] У корист нашег закључка могла би да иде и чињеница да је један лик са овом сигнатуром у истом низу већ представљен, и то међу првима у доњем делу композиције (вид. фигуру бр. 8).

Следећа фигура, пандан претходно описане у паралелном низу с десне стране, требало би да представља праведног Азора (пр. I, 33) – управо сина Елиакимовог.[56] Уз његов лик, у стојећој фигури и са завијеним свитком у рукама, стоји натпис наζор (sic!). Пошто не знамо за личност с тим именом, биће да је ипак реч о Азору, како је то и Петковић схватио,[57] коме међу фигурама груписаним у овом делу композиције отприлике и припада место (сл. 9).

Пандан сцени Пожара Содома у десној половини Лозе је једна сцена са Христом и Мојсијем (пр. I, 34), чији иконографски садржај помало измиче сигурној дефиницији. Реч је о сцени која се, уколико се посматра само њена основна иконографска схема, често јавља у Лозама, чак и кад посматрамо само примере из византијске уметности XIII и XIV века;[58] међутим, не носи неки посебни натпис који би прецизније одредио њену донекле необичну

52 Cf. наш претходни текст уз опис фигуре бр. 20.

53 Петковић, *Дечани* II, 52. Он доноси натпис: о пр(о)ф(ітіс) иоил.

54 Мт. I, 13; Denys de Fourna, *Manuel*, 75.

55 Петковић, *Дечани* II, 52.

56 Исто као у н. 54.

57 Петковић, op. cit., 52.

58 Нпр. у Сопоћанима и Св. Апостолима у Солуну (cf. Б. Живковић, *Сопоћани. Цртежи фресака*, Београд 1984, 26; Ch. Stephan, *Ein byzantinisches Bildensemble. Die Mosaiken und Fresken der Apostelkirche zu Thessaloniki*, Worms 1986, 165, Abb. 91a). Видимо је и у Морачи, на слоју живописа XVI века, где, по свој прилици, понавља иконографију композиције из XIII века (cf. С. Петковић, *Морача*, Београд 1986, 46, 253).

иконографију.[59] Христос који стоји с леве стране (обележен са ІС ХС) у својој левој руци држи предмет који личи на камен (или симболично представљену стену) и пружа га Мојсију; на ову идентификацију указује натпис мωсїс (sic!). Десном руком благосиља. Мојсије је десно, нешто ниже. Цела његова фигура је мало искошена, као да је приказана у тренутку померања уназад. У истом положају је и глава, иако је поглед усмерен ка Христу, а изнад главе му је подигнута десна рука – као да заклања поглед услед виђења Божјег. Већина аутора који су се бавили иконографијом Лозе Јесејеве, посебно типа са сценама, доводи ову сцену у везу са местом из књиге пророка Данила које говори о сну Навуходоносоровом, односно симболичном камену што се без руку одваљује од стене (Дан. 2, 34–35).[60] Ипак, уколико прихватимо њихова запажања, остаје и даље неразјашњена чињеница да је овде, у теми која се односи на симболичан мотив из Сна Навуходоносоровог, насликан пророк Мојсије. У композицијама сувременим дечанској, које на жалост нису довољно добро очуване, тешко је одредити да ли је пред Христом пророк Данило или, исто тако, Мојсије. Стога се не искључује могућност да је сликар у Дечанима, уводећи у сцену баш Мојсија, имао пред собом и иконографски садржај неке посебне нијансе значења. Могуће је да се овде у познатом библијском мотиву камена сустиче и шира симболика везана за различита места из библијских текстова, обједињена у једну сцену. Пишући о Лози Јесејевој у Дечанима, В. Петковић не даје овој сцени прецизан назив, већ само описно говори о њеном садржају, уз одговарајуће тумачење. У предмету који Христос држи у руци види симболички представљену стену из које је на два ударца Мојсијева палицом истекла вода[61] (и њоме је Господ напојио народ Израиљев у пустињи – према догађају описаном у IV Мојс. 20, 7–11).

Унутар изданка који, извијајући се надоле, излази из вреже лозе што обавија описану сцену налази се још једна посебно представљена стојећа фигура (пр. I, 35). По свом распореду у композицији, пандан је фигури пророка Јоне с леве стране. Личност је приказана слично као и све остале изван три најуочљивија низа медаљона. У левој руци држи и развијени, неисписани свитак. Сматрамо да је у питању праведни Авиуд, син Зоровавељев – личност која је управо недостајала да се попуни део листе предака уписаних у неколико претходних зона (било у попрсју, или у виду стојеће фигуре).[62] Додуше, у натпису авіоу⟨д⟩ недостаје последње слово, али решење које предлажемо чини нам се исправним. В. Петковић је, међутим, својевремено нешто другачије видео натпис (ѡві), па је за овог претка Христовог мислио да је отац Јесејев, Овид.[63]

Мало изнад сцене Пожара Содома, из вреже која је обавија, излази нагоре лево један изданак носећи стојећу фигуру обележену натписом нєzєкиил (sic!) (пр. I, 36). Десна рука ове фигуре одигнута је мало напред, баш у правцу поменуте сцене, као да показује на њу (иако му је поглед усмерен на горе, према следећој издвојено приказаној фигури). Ако личност заиста представља пророка Језекиља (судећи по натпису), онда пред собом опет

59 Тек касније, у Лози Јесејевој у Воронецу, забележен је натпис преузет из Дан. 2, 35 (вид. P. Henry, *L'arbre de Jessé dans les églises de Bukovine*, Melanges de la Bibliothèque de l'Institut Francais des Hautes-Etudes en Roumanie, Bucarest 1928, vol. 2, p. 4, n. 12).

60 Бавећи се иконографијом сложеног типа Лозе Јесејеве, на примеру из Орвиета – једином тог типа на Западу, М. Д. Тејлор је ову сцену довео у везу са поменутим местом (M. D. Taylor, *The Prophetic Scenes in the Tree of Jesse at Orvieto*, The Art Bulletin 54, 1972, 406, fig. 9). Он сматра да је у одговарајућој сцени у Орвиету поред Христа приказан Данило, чији текст је илустрован (ibid, 414).

Још пре Тејлора истраживачи су ову сцену повезали са Сном Навуходоносоровим (cf. A. Watson, *The Imagery of the Tree of Jesse on the West Front of Orvieto Cathedral*, in: Fritz Saxl 1890–1948. A volume of Memorial Essays from his Friends in England, London 1957, 157 n. 4, 158 n. 1–2, где се аутор, називајући сцену у Орвиету Сном Навуходоносоровим, позива и на запажања П. Анрија, А. Наве и Е. Карлија), а одговарајућа сцена исто тако је названа и у тексту: A. M. Nasta, *L'"Arbre de Jesse" dans la peinture Sud-est européenne*, RESEE XIV/1 (1976), p. 36.

У наведеним примерима из наше напомене 58 уз насликане личности није забележен никакав натпис да бисмо са сигурношћу могли идентификовати пророка из сцене. У Св. Апостолима у Солуну је, једино, недалеко од те сцене приказана пророчка фигура која на развијеном свитку има натпис из Дан. 2, 44 (cf. Ch. Stephan, op. cit., 156), у вези са тумачењем Даниловим сна Навуходоносоровог. Међутим, Ch. Stephan иконографију сцене објашњава другим библијским текстом, cf. in: Amos 7, 7–9 (ibid, 165).

61 Петковић, *Дечани* II, 52.

62 Cf. Мт. 1, 13; Denys de Fourna, *Manuel*, 75.

63 Петковић, op. cit., 52.

имамо пример удвајања, односно понављања личности (сл. 10). Јер, видећемо, у самом врху Лозе Јесејеве, и то на њеном супротном, десном крају, још једном исписано ово име (уз додати атрибут пророк). У овом случају понавља се и иконографски тип лика (вид. бр. 82).

До Језекиља десно, главе окренуте уназад (сл. 10), управо ка њему, налази се далеки предак Христов Јуда (пр. I, 37), приказан у попрсју (натпис иоγдас). Иако се иконографски тип лика не поклапа с оним предложеним у Ерминији Дионисија из Фурне, име нам говори да је насликана личност један од дванаест старозаветних патријарха, синова Јаковљевих.[64]

Трећа фигура у отприлике истој хоризонталној зони са двема претходно поменутим, у левој половини композиције (пр. I, 38), припада низу што прати средишњу линију царева и одговарајућим царским атрибутима обележених ликова. У својој десној руци има развијени и, како је то у дечанској Лози карактеристично, неисписани свитак. Због оштећеног натписа, идентификација није поуздана. Остаци и трагови слова највише личе на име Садок, које већ носи и фигура под бр. 29. Не би било зачуђујуће да је и по други пут у питању ово име. Уз то, недалеко је приказана и личност која по родослову представља Азора, оца Садокова (пр. I, 33), па је тако можда могло доћи до забуне при исписивању натписа. Дечанска композиција, ипак, садржи читаво мноштво ликова.

Следећа фигура (пр. I, 39) изискује опет посебну пажњу при идентификацији. Наиме, као и све личности у медаљонима који се ређају по главној вертикали лозе, и ова представља једног од старозаветних царева наследника престола Давидовог (бар према својим царским атрибутима). Међутим натпис поред њене главе то не потврђује (јасно се види авιоγд). Како по реду царева следећу генерацију треба да представља Авија, син Ровоамов и унук Соломонов, а његово име је слично овом које бележи натпис (па их и није тешко помешати), верујемо да је тачно Петковићево мишљење да би се у овој фигури "имао пре гледати краљ Авија"[65] него праведни Авиуд (сл. 9). Место овог другог у распореду фигура већ смо пронашли под бр. 35.

У десној половини композиције, одмах десно до цара Авије налази се личност у којој највероватније треба видети пророка Ахију (пр. I, 40), судећи по сачуваном натпису (ахиа). Гест његове у лакту савијене и подигнуте десне руке могао би се назвати типично пророчким; у левој, благо уназад померености, држи развијени свитак (без текста). Наши подаци о овој фигури знатно се разликују од онога што смо могли наћи у тексту В. Петковића. Он је исти натпис прочитао сасвим другачије, мислећи да је у питању, свакако не баш тачно написано, име пророка Данила (наводи натпис далим).[66] Исти аутор још ће следеће две фигуре успети да идентификује на основу натписа, а већ даље, у вишим зонама и у врху Лозе, све теже је успевао да распозна и сам сликани садржај.

Прва од двеју фигура десно од пророка Ахије, у нашој схеми описа, јесте она у попрсју уметнутом у један од изданака којим се завршава врежа што обавија сцену са Христом и Мојсијем (пр. I, 41). Чашица с њеним попрсјем убачена је, заправо, између две у вертикалном низу сцена. Натпис којим је лик обележен, ⟨а⟩χас, говори да је ту представљен један од царева, Ахаз (иако на слици нема царске атрибуте).[67]

Одмах до њега, у изданку исте вреже, уз саму десну ивицу композиције (пр. I, 42), налази се и стојећа фигура његовог наследника, цара Језекије (εzεκιας).[68] Ни он нема царске атрибуте. Приказан је на исти начин као и остале појединачне личности ван главних низова, а у левој руци држи и неисписани развијени свитак.[69]

Личност насликана у стојећој фигури у следећој хоризонталној зони леве половине композиције, сасвим лево (пр. I, 43), окренута је ка сцени у медаљону непосредно до ње, и као да на ту сцену и показује подигнутом левом руком, док у десној носи развијени,

64 Cf. Denys de Fourna, *Manuel*, 74. Од синова Јаковљевих у Мт. 1, 2 именом се помиње само Јуда, баш као што је и у Дечанима једино он насликан.

65 Петковић, op. cit., 52.

66 Ibid, 52.

67 Мт. 1, 9; Denys de Fourna, *Manuel*, 75.

68 Исто као у претходној напомени.

69 Петковићева идентификација личности је тачна, али имамо малу исправку натписа који он доноси. Уместо последњег слова "ε" (у његовом препису: εzεκιε) треба да стоји слог "ас". Cf. Петковић, *Дечани* II, 52.

неисписани свитак. Она је, на жалост, остала неидентификована, јер натпис није сачуван (сл. 11).

Поменута сцена поред које је ова личност насликана у лошем је стању очуваности, али садржај се ипак разазнаје у довољној мери да бисмо је означили као Улазак Христа у Јерусалим (пр. I, 45).[70] У првом плану је Христос приказан како јаше на магарету у тренутку доласка пред зидине Јерусалима. У позадини, у десној половини слике, наслућује се град – са улазном капијом и неким зградама (сл. 11). В. Петковићу се учинило да је овде реч о сцени Бекства у Египат, мислећи да је личност у првом плану Богородица, и да она на крилу, по свој прилици, држи малог Христа.[71] Међутим, личност за коју претпостављамо да је Христос, а не Богородица (глава је готово сасвим уништена), у рукама држи само завијени свитак.

Изнад ове сцене, у левој половини композиције, десно од места на ком је фреска сасвим уништена (и где је вероватно стајала нека од појединачно представљених фигура), види се остатак попрсја неидентификоване фигуре у чашици лозе (пр. I, 46).

Није могуће идентификовати ни следећег у средишњем низу царева (пр. I, 47). Никакав натпис се више не види.

Као пандан горе поменутом делимично оштећеном попрсју, у десној половини композиције такође је једно попрсје (пр. I, 48), уз које се још једва виде остаци завршетка натписа с десне стране лика. Читко је само последње слово (д). Пошто је реч вероватно о неком од преосталих предака, а трагови претпоследњег словног знака личе помало на оу (ѹ), износимо и претпоставку да је можда у питању праведни Елиуд из једне од неколико последњих генерација земаљског родослова Христовог (и сам простор одређен за натпис дозвољава ту могућност).[72]

Пандан Уласку у Јерусалим с десне стране Лозе Јесејеве је Рођење Христово (пр. I, 49), са грчким натписом Η ΧΥ ΓΕΝΗCIC (овај натпис је ван самог медаљона образованог од вреже што обавија приказану сцену). Иконографија је позната. У левој половини је Богородица, смештена на једној простирци, а десно мали Христос у јаслама, повијен као новорођенче (и обележен словима ΙC ΧC). У позадини, иза јасала, виде се и, у иконографији Рођења Христовог уобичајено присутне, животиње: магарац и во.

Десно поред ове сцене налази се још једна, и то стојећа, фигура (пр. I, 50), личност коју више не можемо идентификовати. Натпис се више не види, али могуће је да је реч о неком пророку јер је насликан у типично пророчком ставу.

Изнад њега је, мало лево, горе, попрсје личности чије име нам је такође остало непознато (пр. I, 51). У левој руци држи развијени свитак, без текста.

На потпуно уништеном делу фреске у левој половини композиције могла је стајати још нека фигура, па смо и то место обележили на цртежу одговарајућим бројем (пр. I, 52). А следећи иконографски мотив (пр. I, 53) вероватно је само део некад постојеће сцене. Сем попрсја Христовог у врху (никакав натпис се више не види), испод кога се изгледа назиру трагови сликане архитектуре, ништа више није сачувано.

За следећу личност, на истој, левој страни од средишње вертикалне осе композиције (са ликовима царева), у низу стојећих фигура који је непосредно прати, претпостављамо да би могла бити један из последњих генерација предака Христових, Елеазар (пр. I, 54), син Елиудов.[73] Сачувана су четири последња слова из натписа изнад фигуре (...аζар).

И следећа од фигура из средишњег низа старозаветних царева (пр. I, 55), као и она раније описана испод ње, остала је неидентификована. Њена одећа свакако је царска, али, пошто натпис није сачуван, не знамо која личност је у питању.

Као пандан личности за коју смо претпоставили да представља Елеазара, у десној половини Лозе је стојећа фигура која, на основу сачуваног натписа, представља пророка Малахију (пр. I, 56). Изнад главе јасно се чита ο προφιτ[ис] малаχїас. У левој руци држи и развијени, неисписани свитак (сл. 14).

70 Бројем 44 на цртежу композиције означен је део на коме је фреска потпуно уништена. Зато је овде прескочен.

71 Петковић, *Дечани* II, 52. Ову сцену и M. D. Taylor помиње као Бекство у Египат; cf. *A Historiated Tree of Jesse*, 167, fig. 14.

72 Мт. 1, 14; Denys de Fourna, *Manuel*, 75.

73 Мт. 1, 15; Denys de Fourna, *Manuel*, 75.

Насупрот несачуваној сцени са Христовим попрсјем у врху, у левој половини Лозе стоји сцена за коју, судећи само по иконографији, верујемо да приказује Сан Јаковљев (пр. I, 57), како је то мислио и В. Петковић.[74] У доњем делу види се мушка фигура (с нимбом око главе) у лежећем положају, која спава. Изнад ње је анђео, обележен грчким натписом аггел(ос) к(ѵрі)ѵ. Он се целим телом нагиње напред ка уснулој фигури, са десном руком испруженом тачно изнад њене главе (сл. 12). Претпостављамо да у овој другој фигури треба видети праоца Јакова, коме су се више пута, по библијском тексту, у сну јављали анђели, и коме је Бог тако открио да ће се сви народи на земљи благословити у њему и семену његовом (I Мојс. 28, 14; 35, 11). Ова слика би у том случају била свакако у извесној вези са текстом I Мојс. 28, 11–16.

Десно од ње, на посебном изданку лозе, приказана је стојећа фигура поред које је очуван натпис ѡсіас (пр. I, 58). В. Петковић овај натпис није видео, као ни све оне које ћемо даље навести, и који до сада нигде нису били објављени. А судећи по натпису, представљена личност припада једној од неколико последњих у генерацијама које су као цареви забележене у изворима.[75] *Као што је то био случај и са неким другим царевима у дечанској композицији*, ни Јосија овде није насликан с одговарајућим атрибутима (сл. 12).

Прва фигура у следећој зони, изнад поменутог уништеног дела фреске у левој половини композиције, представљена је у стојећем, пророчком ставу, и у левој руци држи развијени неисписани свитак (пр. I, 59). Не можемо је идентификовати јер натпис није сачуван (сл. 13).

Даље десно, нешто ниже од претходне фигуре, унутар вреже која образује нови медаљон у низу са фигуралним сценама, налази се посебно занимљива представа – сцена са пророком Јоном у Ниниви (пр. I, 60). Имајући у виду све примере, први пут у једној композицији Лозе Јесејеве наилазимо на натписе који нас сасвим непосредно упућују на овакву идентификацију. На левој страни, у доњој половини слике, види се мушка фигура која седи. Већим делом је оштећена, али сачувани су део главе с нимбом који је окружује, као и доњи део трупа и ноге. Изнад нимба је натпис који се с мало труда може прочитати: ο προφιτ[ис] ιωνας. У доњој половини сцене, десно, приказане су зидине града, а изнад њега је, сасвим десно горе и натпис и н⟨и⟩неѵис. На средини у горњем делу сцене, унутар чашице од листа лозе је попрсје Христа (ΙC̄ X̄C̄). Он гледа према Јони (а судећи по сачуваном делићу Јонине главе, и он је био окренут ка Христу) као да с њим разговара, док десном руком, чини се, показује на град Ниниву (сл. 13).[76]

Горе десно од описане сцене насликана је последња у низу стојећих фигура предака и пророка који са обе стране окружују медаљоне са старозаветним царевима (пр. I, 61). У руци држи завијени свитак. Пошто натпис није сачуван, не знамо кога је она представљала.

Уз царски лик у средини ове зоне (пр. I, 62) сачуван је овог пута и натпис, манасїс (sic!). После две неидентификоване личности из истог низа, сада поново можемо да пратимо његов континуитет до краја. Цар Манасија претпоследњи је у овом низу у Дечанима (сл. 13). По познатој листи предака, реч је о наследнику Језекијином.[77]

Следећа личност десно од Манасије (пр. I, 63), телом окренута ка овом цару као и њен пандан с леве стране композиције, али главе усмерене према фигури даље десно, последња је с ове стране у низу стојећих фигура пророка и предака што прати главну, царску линију родослова. У левој руци држи развијени неисписани свитак. По остацима и траговима слова из натписа (а јасно се види само први део: нат) помишљамо да се ради о пророку Натану.[78]

74 Петковић, *Дечани* II, 53.

75 Мт. 1, 10–11; Denys de Fourna, *Manuel*, 75.

76 Постоји ипак један пример, по свом садржају, изгледа, близак овом у Дечанима. То је сцена из Лозе Јесејеве у цркви Св. Апостола у Солуну, друга по реду међу очуваним из низа у левој половини композиције. Садржи читаву групу људи унутар зидина неког града, без посебно издвојене личности која би одговарала Јони у Дечанима. Мада у самој сцени нема натписа, у једном од изданака лозе, одмах лево од ње, насликан је један пророк са развијеним исписаним свитком чији текст упућује на књигу пророка Јоне и догађај везан за град Ниниву. Вероватно је та фигура ван сцене представљала Јону. Описујући Лозу у Св. Апостолима, Ch. Stephan је тако и идентификовала, и поменути натпис довела у програмску везу са сценом, али не и непосредно са њеном иконографијом. У њој није видела директну илустрацију Јониног текста. Cf. Ch. Stephan, *Ein byzantinisches Bildensemble*, 162, Abb. 91b.

77 Cf. Denys de Fourna, *Manuel*, 75; Мт. 1, 10. Језекија се у дечанској Лози налази под бр. 42.

Пандан описаној сцени са пророком Јоном на десној половини композиције је још једна, иконографски веома занимљива сцена – позната под називом Истина и правда (пр. I, 64). Реч је о представи чији садржај се доводи у везу са текстом псалма 84, 12.[79] Поетски симболични мотиви истине и правде из овог псалма на слици су приказани с једне стране симболичним предметима – свећа и вага – а с друге стране и самим ликовима Богородице и Христа. У сцени доле десно клечи (или седи) женска фигура у пурпурно–црвеном мафориону какав носи Богородица. Има и нимб око главе, и, мада се не види никакав натпис с именом ове личности, она вероватно представља Богородицу. Приказана је подигнутих руку, с длановима склопљеним у молитви, а пред њом гори свећа, на чираку постављеном на степенасто постоље. Између пламена свеће и нимба Богородичиног виде се још слова **али**, а десно од њеног нимба **ѳ⟨ıа⟩** (sic!) – у питању је, дакле, грчка реч ΑΛΗΘΕΙΑ (истина). У левој половини слике је вага (са два таса), и са обе стране изнад тасова пише **дикεосини** (sic!) (на грчком – правда). Вага је закачена на тучак цвета што излази из вреже лозе која обавија сцену. Сасвим горе, у десној половини слике, у одсечку неба, налази се Христос у попрсју (обележен са ΪĜ ΧĜ), пружајући руке према ваги. У левој држи завијени свитак, а десном као да, заправо, придржава изданак лозе на коме виси вага (сл. 14).

У изданку лозе који се даље извија надесно смештена је фигура у попрсју обележена натписом **иεχонїас** (sic!) (пр. I, 65). Судећи по написаном имену, требало би да представља цара Јехонију, последњег на листи предака–царева.[80] Уколико је то тачно, онда се и ова личност понавља у композицији, јер смо је већ једном забележили (вид. бр. 24). Шта више, на исто име наићи ћемо и по трећи пут, приликом речи о последњој фигури из средишњег вертикалног низа старозаветних царева (пр. I, 69).

Изнад поменутог попрсја, у изданку лозе који се из вреже што уоквирује сцену Истине и правде извија нагоре, десно, насликан је један пророк у стојећој фигури, у карактеристичном пророчком ставу, са развијеним неисписаним свитком у левој руци (пр. I, 66). Натпис изнад ове личности већим делом је уништен, остаци слова из имена (друга реч) нечитки су. Само се препознаје прва реч: **о προφıт[и]с** (сл. 17).

Следећи ред у композицији (гледано по хоризонтали) с леве стране започиње личношћу приказаном у попрсју (пр. I, 67). Како натпис није сачуван, она остаје неидентификована (сл. 15).

Даље десно, пред нама је још једна сцена, за коју сматрамо да сажето представља тему Силаска Христовог у ад (пр. I, 68). Илустрован је заправо само детаљ са Христом који васкрсава Адама. У доњем делу сцене, у насликаном гробу види се мушка фигура с нимбом, иконографског типа који би одговарао уобичајеном изгледу праоца Адама (сл. 15). На ову помисао, и, у целини, на овакав закључак по питању представљеног садржаја, наводи нас и остатак натписа у ком препознајемо име **о адам** (слово испред саме речи Адам је вероватно грчки члан за мушки род). Лево стоји Христос, благо нагнут над гробом, и, пружајући десну руку ка Адаму, подиже га из гроба. У левој руци му је завијени свитак.[81]

У истој равни композиције следи сада и последња, осма, у средишњем вертикалном низу фигура старозаветних царева (пр. I, 69). Уз ову стојећу фигуру у царској одећи, с круном на глави (као и код свих седам пре ње), сачуван је и натпис, **иεχонїас** (sic!), већ нам познат из досад описаног садржаја Лозе у Дечанима. Реч је о трећој фигури обележеној тим именом (вид. бр. 24 и 65), које доводимо у везу са једном од личности са листе старозаветних предака Христових, тј. једним од потомака дванаесторице синова Јаковљевих.[82] Ипак, постоји нешто

78 У Ерминији Дионисија из Фурне помиње се у низу пророка (op. cit., 79). Нисмо у могућности да упоредимо иконографске карактеристике лика са предложеним у Ерминији јер је на месту главе фреска доста оштећена (лице се уопште не види).

79 Cf. M. D. Taylor, *The Prophetic Scenes*, 408, fig. 15. У преводу Псалама Ђ. Даничића реч је о стиху 85, 11: "Истина ће никнути из земље и правда ће с неба приникнути..."

В. Петковић је покушао да опише ову сцену (*Дечани* II, 53). Видео је да су представљене теразије, поменуо и Христа и Богородицу, али је погрешно мислио да Богородица седи пред неким пиргом.

80 Cf. Мт. 1, 11–12; Denys de Fourna, *Manuel*, 75.

81 Кад је реч о овој сцени, В. Петковићу се од Христа учинило да је неки светитељ који личи на Јована Крститеља, и да је он нагнут изнад колевке (мада је ту оставио знак питања). Cf. Петковић, *Дечани* II, 53.

82 Cf. n. 45 и 80.

што би било заједничко само овој и баш овде насликаној фигури, и оној личности са листе предака–царева у Ерминији Дионисија из Фурне – један је последњи у низу предака насликаних са царским атрибутима, други је последњи на листи оних обележених атрибутом "цар".

Пандан сцени са иконографијом Силаска у ад, с друге стране композиције је сцена која приказује Распеће Христово (пр. I, 70). Иконографија је концентрисана на основни мотив – Христос, Цар славе, распет на крсту (сл. 16, 17). Лево и десно у висини Христовог нимба виде се делови натписа **стаγрос[ис]**, а непосредно изнад нимба, на плочи у врху крста, пише **о васїлеγс тис [доξис]**. Сем фигуре Христа који виси на крсту, једини иконографски детаљи су још представе Сунца и Месеца, познатих из иконографије композиције Распећа.[83] Оне су овде дате у виду дискова са мушким ликовима унутар кружног поља, распоређених симетрично по један са сваке стране крста. Диск лево затворен је с десне стране још једним полумесецом са ивицама окренутим налево, а онај са десне стране крста омеђен је на исти начин с леве стране, само са ивицама окренутим у супротном правцу. Ипак, разлика између ових симетрично распоређених и наизглед готово истих иконографских мотива је у томе што је фигура десно леђима окренута од крста (иако јој је поглед усмерен ка крсту), баш као и њој одговарајућа представа у композицији Распећа из циклуса великих празника у наосу. По изразу лица, исто тако, уочава се паралела између фигура у овој сцени у Лози и оних у истоименој сцени у циклусу празника. Тамо је Сунце с десне стране, а Месец лево, као што је то, вероватно, случај и овде.[84]

Поред Распећа десно, у посебном изданку лозе, насликано је попрсје обележено именом Зоровавељ (пр. I, 71). Исти натпис (**ζоровавєл**) већ смо запазили кад је било речи о попрсју под бр. 27. Иако су обе фигуре сличног иконографског типа, она прва је нешто ближа податку из Сликарског приручника Дионисија из Фурне, где се каже да је Зоровавељ просед.[85]

У левој половини композиције, у изданку уз ивицу, видимо даље једну стојећу, већим делом оштећену, фигуру која је остала неидентификована (пр. I, 72).

У истом вертикалном низу где и представа са васкрсавањем Адама, изнад ње, налази се још једна, раније погрешно идентификована сцена (пр. I, 73). В. Петковић је добро запазио да је ту насликан анђео, али погрешно је мислио да тај анђео доноси Мојсију таблице закона.[86] Личност поред анђела, на слици приказаног лево и обележеног натписом **аггєл(ос) к(γріо)γ**, представља пророка Исаију, ако је веровати прилично читком и релативно добро сачуваном натпису: **о προφіт[ис] исаїас**. Дуге светле (или проседе?) косе и браде, приказан је како седи, док му анђео, благо погнут ка њему, десном руком пружа неки предмет ка устима (сл. 15). Иако одмах помишљамо да је реч о познатој иконографији везаној за текст из књиге Исаијине (Ис. 6, 6–7), предмет којим се анђео дотиче уста пророкових није, по свој прилици, "жив угљен" на клештима, већ мали бели савијени свитак. Зато нам се чини да је иконографију ове занимљиве, за идентификацију проблематичне, представе пре могуће довести у везу са текстом из књиге пророка Језекиља (Јез. 2, 9 и 3, 1–3).[87] Ако имамо у виду да се на оба поменута места, и у тексту из књиге Исаијине и у овом из књиге Језекиљеве, ради о опису виђења славе Божје и позивању на пророковање (Ис. 6, 1–9; Јез. 1 – 3, 11), сматрамо реалном и претпоставку о могућој замени ова два пророка.[88]

83 Cf. S. Djurić, *The Representations of Sun and Moon at Dečani*, in: Дечани и виз. уметност, 339–345 (са библиографијом). Текст посвећује пажњу представама Сунца и Месеца само у двема монументалним композицијама из Дечана, у Распећу из Циклуса великих празника (поткуполни простор) и у једној од сцена из Страшног суда (свод западног травеја). Описујући Лозу Јесејеву, В. Петковић је ипак успео да их забележи у овој малој сцени (cf. *Дечани* II, 53).

84 За композицију Распећа из циклуса празника, cf. S. Djurić, op. cit., 339, fig. 1–3.

85 Cf. Denys de Fourna, *Manuel*, 75.

86 Петковић, *Дечани* II, 53.

87 "И погледах, а то рука пружена к мени, и гле, у њој савијена књига... и рече ми: сине човјечји, поједи што је пред тобом, поједи ову књигу, па иди, говори дому Израиљеву" (*Јез.* 2, 9 и 3, 1, прев. Ђ. Даничић).

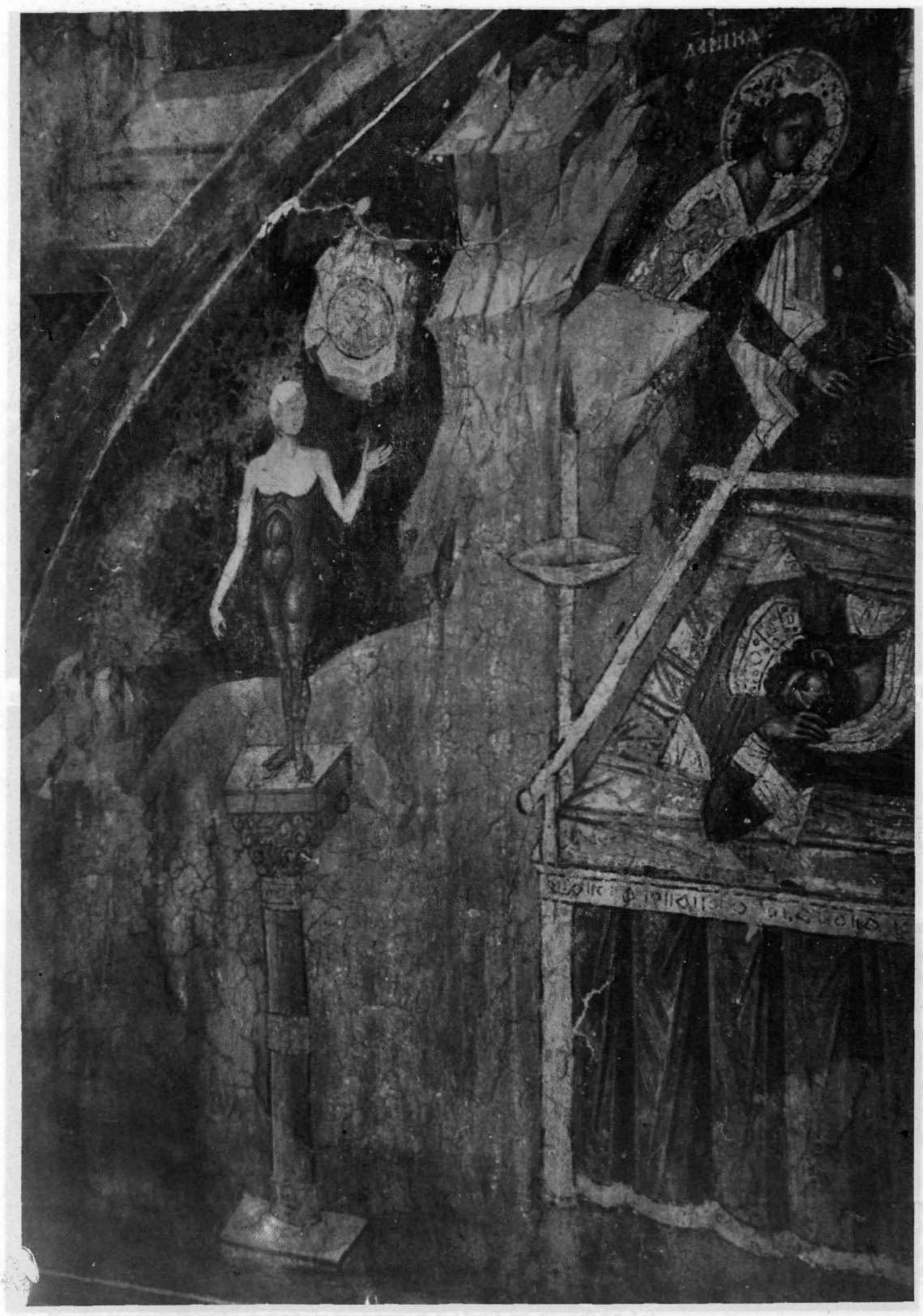
88 Чак да у овом случају и није реч о случајној замени пророка, постојало би, чини нам се, извесно "оправдање" за једну овакву представу. Избор речи или језичка формула којом се износи већина пророчких текстова (као и горе поменути, и, посебно, нпр. мотив позивања на пророковање) и сама је заснована на општијој, на извесним



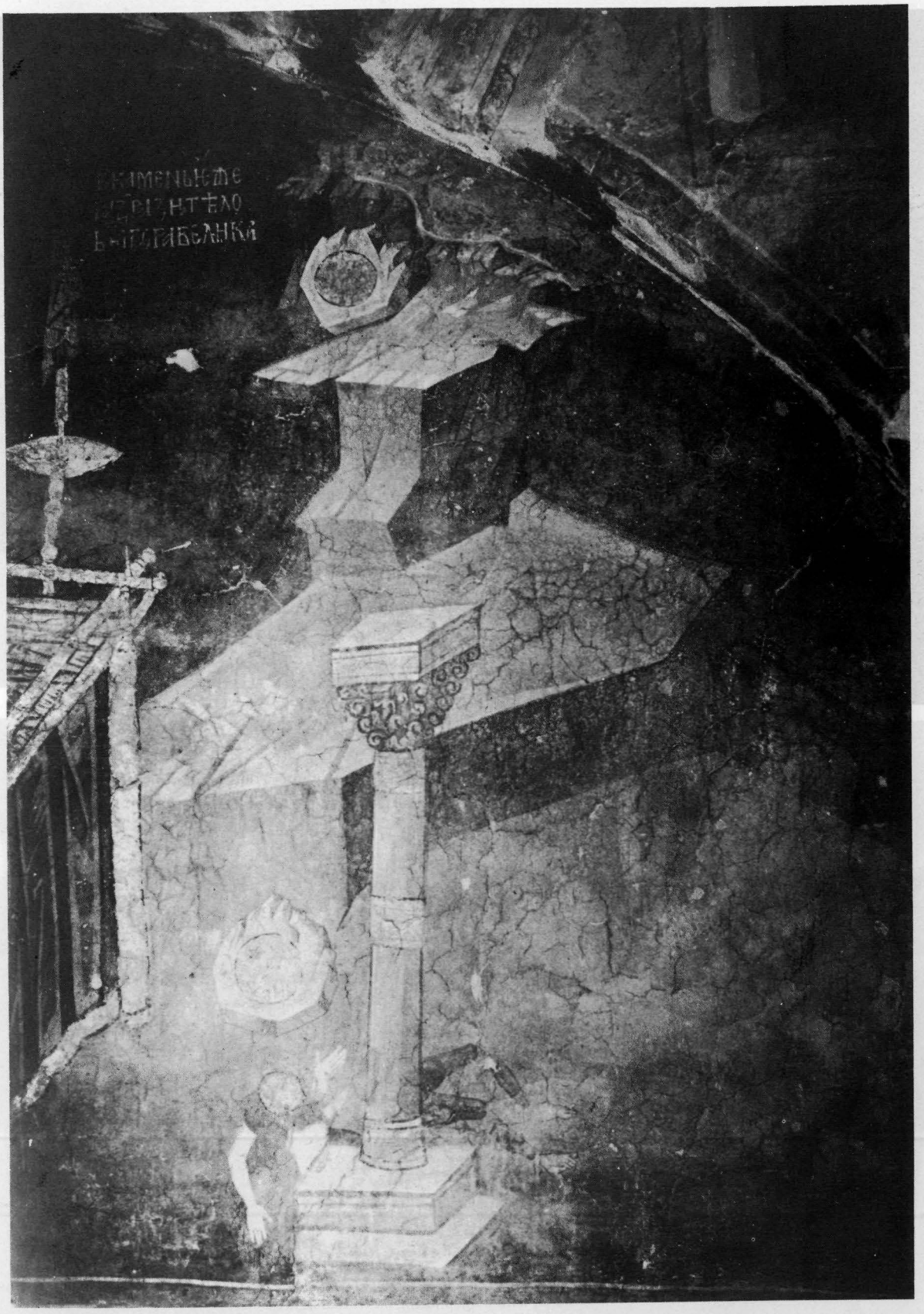


Сл. 1. Прича о Премудрости, прва сцена (Приче Сол. 9, 1–2) — Fig. 1. Wisdom Has Built Her House (Proverbs IX, 1–2)

Сл. 2. Прича о Премудрости, друга сцена (Приче Сол. 9, 3–4) — Fig. 2. Wisdom Sending Her Attendants Forth (Proverbs IX, 3–4)

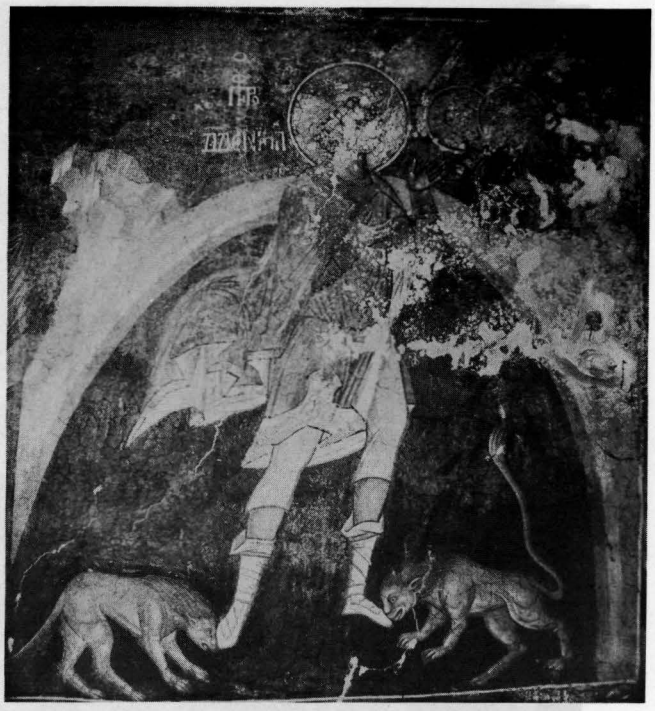


Сл. 3. Сан Навуходоносоров, деталь — Fig. 3. Nebuchadnezzar's Dream, detail



Сл. 4. Сан Навуходоносоров, деталь — Fig. 4. Nebuchadnezzar's Dream, detail





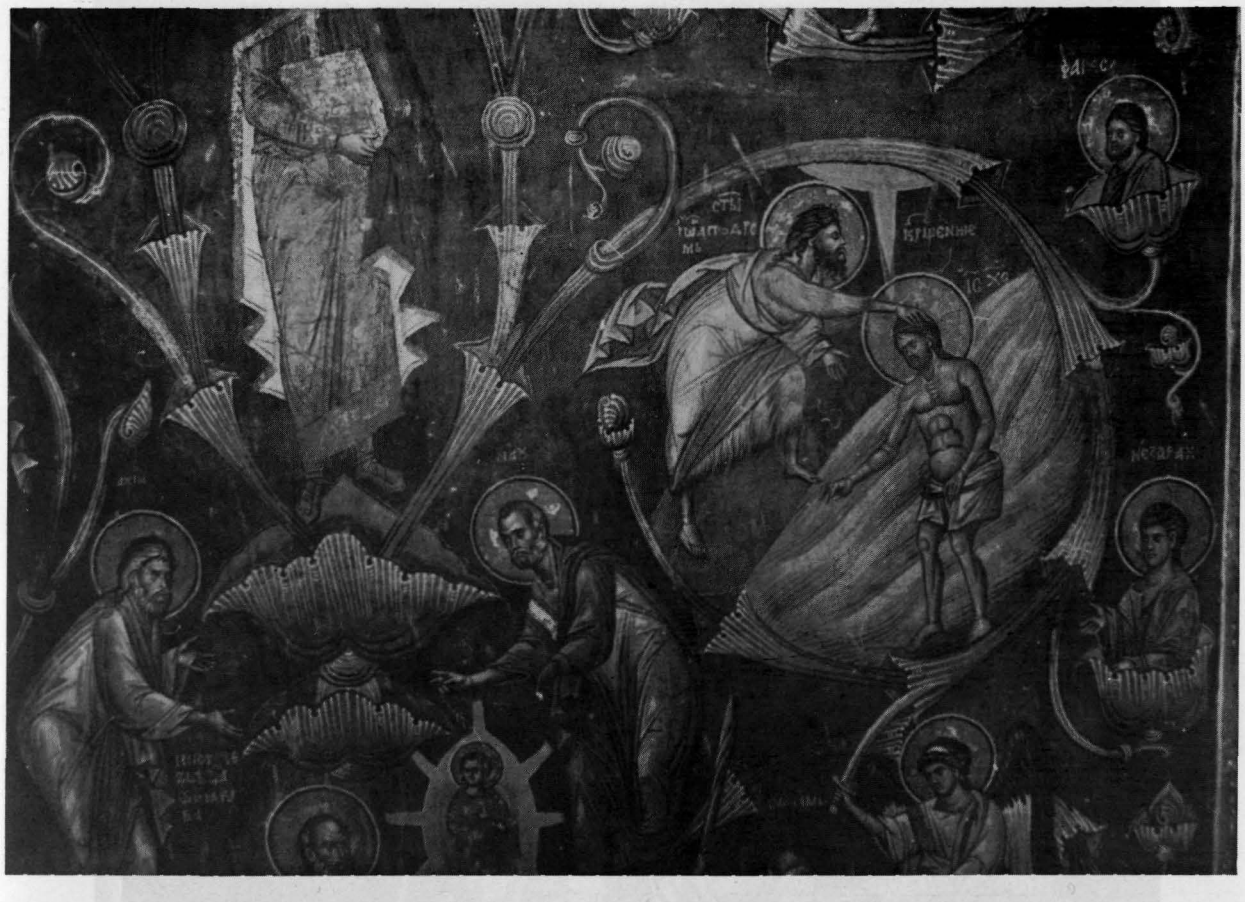
Сл. 5. Три јеврејска младића у пећи огњеној, детаљ — Fig. 5. Three Hebrew Youths in the Furnace, detail

Сл. 6. Данило у лављој пећини — Fig. 6. Daniel in the Lion's Den

→

Сл. 7. Лоза Јесејева, детаљ: Крштење Христово и суседне појединачне фигуре — Fig. 7. Tree of Jesse, detail: Baptism of Christ with neighbouring individual figures

Сл. 8. Лоза Јесејева, детаљ: Сретење и суседне појединачне фигуре — Fig. 8. Tree of Jesse, detail: Presentation of Christ with neighbouring individual figures




ΙωΑΘΑΜ
ΑΝΝΑΠΑΡΑΓΙΝ
ΜΡΘΥ
Ο ΖΗΑΣ
CIME
ΩΝ



Сл. 9. *Лоза Јесејева, детаљ:* Старозаветни цареви из централног низа и фигуре пророка и праведника
Fig. 9. Tree of Jesse, detail: Old Testament Kings from the central vertical row and figures of Prophets and Righteous



Сл. 10. Лоза Јесејева, детаљ: Пожар Содома и суседне појединачне фигуре — Fig. 10. Tree of Jesse, detail: Burning of Sodom with neighbouring individual figures



Сл. 11. Лоза Јесејева, детаљ: Улазак Христа у Јерусалим и суседне појединачне фигуре — Fig. 11. Tree of Jesse, detail: Entry into Jerusalem with neighbouring individual figures



Сл. 12. Лоза Јесејева, детаљ: Сан Јаковљев (?) и суседне појединачне фигуре — Fig. 12. Tree of Jesse, detail: Dream of Jacob (?) with neighbouring individual figures



Сл. 13. Лоза Јесејева, детаљ: Пророк Јона у Ниниви и суседне појединачне фигуре — Fig. 13. Tree of Jesse, detail: Prophet Jonah in Nineveh with neighbouring individual figures



Сл. 14. Лоза Јесејева, детаљ: Истина и Правда и суседне појединачне фигуре — Fig. 14. Tree of Jesse, detail: Truth and Justice with neighbouring individual figures



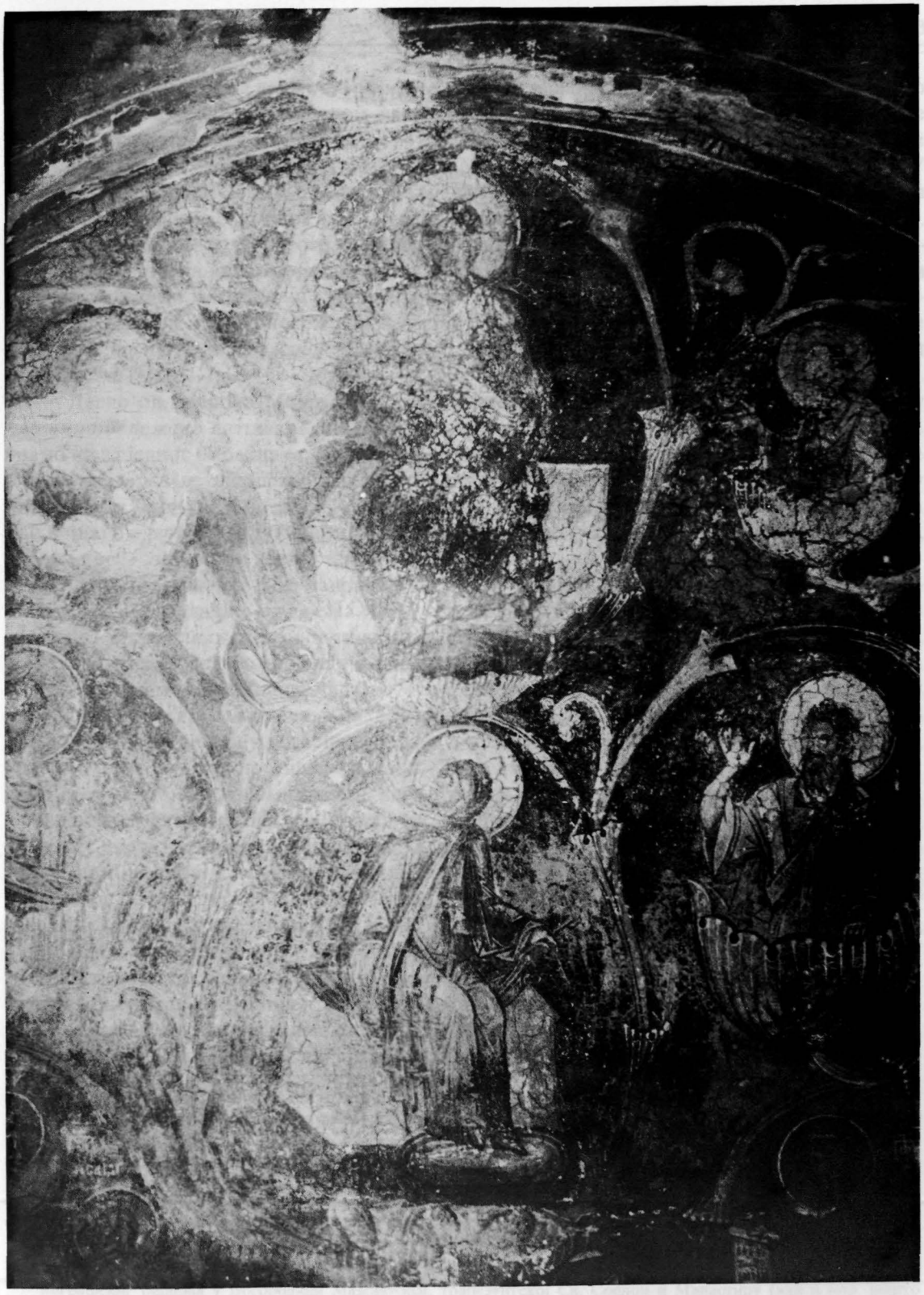
Сл. 15. Лоза Јесејева, детаљ: Силазак у ад; сцена са пророком Исаијом и анђелом, суседне појединачне фигуре
Fig. 15. Tree of Jesse, detail: Resurrection (Descent of Christ into Hades); Scene with Prophet Isaiah and Angel, neighbouring individual figures



Сл. 16. Лоза Јесејева, детаљ: Распеће — Fig. 16. Tree of Jesse, detail: Crucifixion



Сл. 17. Лоза Јесејева, детаљ: Распеће и суседне појединачне фигуре — Fig. 17. Tree of Jesse, detail: Crucifixion with neighbouring individual figures



Сл. 18. Лоза Јесејева, детаљ: Богородица на престолу, са арханђелом Гаврилом, Христос на престолу и суседне појединачне фигуре — Fig. 18. Tree of Jesse, detail: Enthroned Virgin with Archangel Gabriel, Enthroned Christ and neighbouring individual figures

У посебној врежи лозе која образује следећи медаљон, отприлике исте величине као онај са претходно описаном сценом–панданом, на супротној страни композиције, налази се стојећа фигура пророка Мојсија (пр. I, 74). Сасвим јасно се види натпис: **о проѳіт[и]с моїсис** (sic!). Сем уобичајеног хитона и химатиона, Мојсије на себи има и капицу (тзв. тефилà). У руци држи развијени свитак, на коме је, за разлику од свих осталих досад поменутих, исписан текст (сл. 17). Цео је сачуван и лако се чита: **оѱесте тин ζоин им(wн) кремамени[н]** (sic!). Његов садржај може се довести у непосредну везу са једном реченицом из Старог завета – V Мојс. 28, 66, чија је парафраза.[89] Међутим, текст који у потпуности одговара натпису из Дечана налазимо у Ерминији Дионисија из Фурне, где се, као Мојсијево пророштво, препоручује као додатак иконографији Распећа.[90] У Лози Јесејевој у Дечанима овај пророк је управо и насликан изнад сцене Распећа, представљајући на неки начин њену допуну и објашњење.[91]

Десно од пророка Мојсија, и сасвим десно у овој зони, смештено је још попрсје у чашици обележено натписом **сарадїил** (пр. I, 75). Ни у родослову, ни међу пророцима, не знамо ни за једног Саратиила. Написана реч, међутим, највише подсећа на познато нам име једног од старозаветних праведника – Салатиил – претходно два пута већ забележено међу попрсјима у Лози (вид. бр. 5 и 23). Лик о коме овде говоримо истог је иконографског типа као и онај од двојице Салатиила кога смо у нашем тексту првог поменули (млад, без браде, кратке косе – овде само нешто тамније; сл. 17).

Са описаном фигуром завршила се уједно и последња међу зонама које су, у медаљонима образованим од врежа лозе, садржавале у себи и мале сцене – као посебну иконографску одлику сложеног типа Лозе Јесејеве, коме припада и пример из Дечана. Њих даље, у завршном делу композиције, више нема. У двема последњим хоризонталним зонама виде се још само појединачне фигуре. На известан начин изузетак су само две фигуре у центру ове мале групе ликова, које, иако не образују сцену досад уобичајеног типа, посматране заједно чине једну додатну садржајну целину. Но, пре него што о њима буде речи, вратимо се на почетак претпоследње зоне. Ту се налази стојећа фигура пророка чије име, у само делимично сачуваном натпису, нисмо успели са сигурношћу да разрешимо (пр. I, 76). Три видљива слова из имена стајала су изгледа на крају речи: **п⟨рор(о)⟩кь ⟨...⟩риа**. У познатој листи пророка налазимо две могућности за идентификацију имена: пророк Захарија или Азарија. С обзиром на то да постоје два пророка Захарија, по иконографском типу иначе јасно издиференцирана, Захарија млади, познат као аутор једне од књига Старог завета, и други, првосвештеник Захарија, отац св. Јована Претече, који се слика као старац дуге браде – а пошто је лик у Дечанима млад и без браде - логично је претпоставити да ту може бити речи само о оном првом. Тим пре што за пророка Азарију, чије име је наша друга предложена варијанта за идентификацију, у Ерминији пише да се слика као куштрав старац.[92] Имајући у виду, пак, чињеницу да се у Дечанима не могу увек пратити иконографски типови забележени у овом сликарском приручнику, ни наведене елементе практично не

топосима назначеној симболици. Као што се ту преплићу појмови који су постали општи симболи, тако би се и у иконографији опредељење за одговарајући иконографски детаљ или мотив могло посматрати у контексту његовог функционисања као општег места.

89 "И живот ће твој бити као да виси..." (прев. Ђ. Даничић). У грчком тексту Септуагинте стоји: "καὶ ἔσται ἡ ζωή σου κρεμαμένη" (ed. Rahlfs).

90 Cf. Denys de Fourna, *Manuel*, 81. Једина разлика је у речи **оѱесде** – у Дечанима је уместо "д" написано "т".

91 Овде још једном желимо да истакнемо до сада веома упадљиву појаву да одређен број ликова у Лози носи у рукама развијене свитке на којима нема никаквих трагова натписа и који, како изгледа, уопште и нису били исписани. Имајући у виду већи број других примера ове композиције до Дечана, од оних једноставнијег иконографског решења у Богородици Мавриотиси, трапезунтској Св. Софији и Манастиру (али и нпр. нешто каснијем Матеичу), преко Ариља, и даље затим Сопоћана, Богородице Љевишке (оба, на жалост, веома лоше сачувана), до Св. Апостола у Солуну... намеће нам се као питање мисао о некој могућој, а у том случају неоствареној, првобитној намери стваралаца иконографије. Да ли је требало да и остали свици у рукама већег броја фигура носе текстове који би допуњавали иконографију и на тај начин је и објашњавали (па и обрнуто)? Текст и слика, појединачне фигуре и сцене, тако би се међусобно прожимали у јасно (или бар јасније) израженој хармонији читавог сложеног садржаја и његове надградње. То би композицији дало и једну стварну компактност и целовитост.

92 Cf. Denys de Fourna, *Manuel*, 78–79.

можемо узети као сасвим поуздан ослонац при коначном закључку. Уколико у приказаној личности ипак видимо пророка Захарију младог, наилазимо на другу нелогичност – његово дуплирање у Лози. Личност истих иконографских карактеристика с натписом "пророк Захарија" (само на грчком језику) већ је једном представљена (пр. I, 13). Но, ни такво понављање не би нам било необично, јер не би било забележено први пут.

Фигура приказана у попрсју изнад овог пророка (пр. I, 77) остала је неидентификована. Попрсје десно (пр. I, 78) такође није идентификовано. Виде се још само нечитки остаци натписа лево од нимба.

Следећа фигура из овог, завршног, дела композиције (пр. I, 79) у ствари је уденута у празан простор између завршних врежа и изданака двеју последњих зона левог дела лозе. Реч је о анђелу коме се види само део фигуре до трупа, у положају као да слеће одозго пробијајући се између грана и листова лозе (сл. 18). Крила су му подигнута изнад главе, окренуте надоле, према женском лику на трону у средишњем медаљону од биљног орнамента (пр. I, 80). Како је по иконографији већ на први поглед јасно да је овај други лик Богородица, може се одмах закључити да је описани анђео заправо арханђео Гаврило. То потврђује и натпис с леве стране поред Богородице, који се да реконструисати на основу преосталих слова: в⟨л⟩(а)говѣ⟨щ⟩(е)⟨ни⟩к. Богородица је приказана баш како се и слика у теми Благовести. Седи на трону (овде без наслона). Под ногама јој је црвени јастук. У левој руци држи вретено и мотовило са црвеним концем, док јој је глава окренута и подигнута ка анђелу. Израз на лицу, као и покрет десне руке, бележи тренутак благобојажљивог чуђења (сл. 18). Богородица се може посматрати и као засебна фигура, будући тако и насликана. Припадајући и главној линији земаљског родослова Христовог, као лик у коме се сустичу два завета, којим се завршава Стари и започиње Нови (Благовести!), има веома истакнуто место у композицији Лозе Јесејеве. Налази се управо у завршном делу средишњег вертикалног низа медаљона, тачно изнад фигуре Јехоније, последњег у низу представљених старозаветних царева, и испод самог Христа, свога сина, који је круна Лозе.

Десно од Богородице, у посебном изданку у истој хоризонталној зони, налази се попрсје (сл. 18) још једне од личности чији се натпис није сачувао, па је остала неидентификована (пр. I, 81).

До њега је, на десном крају исте зоне, стојећа фигура пророка Језекиља (пр. I, 82) у ставу благосиљања, са сачуваним натписом прор(о)кь кѯекил. Судећи према једном раније већ наведеном натпису (пр. I, 36), ова пророчка личност је, изгледа, била два пута представљена у Лози, с тим што је она ранија фигура стајала поред сцене (Пожар Содома) и могла, на неки начин, бити у вези с њом.

Изнад Језекиља налази се попрсје фигуре која је такође представљала неког пророка (пр. I, 83), како нам то говори натпис: пр(о)р(о)кь ⟨.ѯр⟩акь. Међутим, на основу сачуваних слова из имена, нисмо успели да га идентификујемо.

У читавом мноштву фигура Лозе Јесејеве у Дечанима преостају само још три последње: једна у медаљону у самом врху и две у изданцима који излазе из вреже што образује тај медаљон. Ни код једне од две личности у попрсју лево и десно од највишег медаљона (пр. I, 84, 85) није сачуван натпис. И једна и друга окренуте су према средишњој фигури у темену Лозе, држећи у рукама завијени свитак. Изгледа да га обе држе у својој левој руци. Код фигуре с десне стране се то боље види јер је боље сачувана. Попрсје лево (пр. I, 84) доста је оштећено. У пределу главе и врата фреска је сасвим уништена, па се не види добро ког је иконографског типа лик (видљив је само део главе са светлом, седом косом). Пошто се ликови без натписа не могу поуздано идентификовати, а реч је ипак о завршном делу композиције, где су обично истакнуте неке важне личности, обраћамо посебну пажњу и иконографским типовима ових ликова. Боље сачувана личност с десне стране управо по свом типу веома подсећа на уобичајени изглед апостола Павла (сл. 18). Знајући за примере композиције код којих је у врху Лозе, до фигуре Христа, насликан и апостол Петар, или је бар само његова фигура сачувана,[93] претпостављамо да би ова два попрсја у Дечанима могла представљати баш св. апостоле предводнике Петра и Павла.

93 Реч је о Лозама из манастира Матеича и Мораче. У Матеичу (чији живопис је хронолошки близак дечанском), од двеју фигура које окружују лик Христа у врху, видљив је још само апостол Петар. Његов пандан на супротној

Коначно, у самом темену, до лучне ивице зида, Лозу крунише Христос (пр. I, 86). Представљен је у последњем медаљону централног родословног низа – у линији што полази већ од Јесеја на дну, и узлазно затим тече од првог старозаветног до самог "небеског" цара, Христа. Он седи на трону (представљеном без наслона), са завијеним свитком у рукама. Под ногама му је, као и код Богородице, црвени јастук – симболичан детаљ који потиче управо из царске иконографије (сл. 18).

Тако се Христовим ликом високо горе под сводом затвара цео круг веома занимљивог и комплексног иконографског садржаја, начет још далеко доле на самом почетку живописане зидне површине.

Из претходног прегледа ликова и сцена у Лози Јесејевој у Дечанима јасно се види да је већ у опису и објашњењу иконографије ове композиције неопходно позивање на већи број текстова, писаних извора, и да су Исаијини стихови (Ис. 1, 1) свакако само полазни мотив и литерарна, односно литургијска, инспирација, која оправдава њено име.[94]

Такође, до сада је већ истицано да Лоза Јесејева истовремено садржи и сједињује у себи две основне, одмах уочљиве теме: родослов предака Христових по телу, и пророштва о његовом доласку у свет као Спаситеља.[95] Иконографију заиста битно одређује чињеница да је тема заснована на поменутим речима пророка Исаије,[96] али њени креатори непосредно су је повезали са родословом Христовим датим у тексту јеванђеља (углавном Матејевог, 1, 1–17, иако он постоји и код Луке, 3, 23–38). Схваћене, међутим, као пророштво о доласку Месије из потомства Јесејева (и на тај начин у вези и са пророштвом о рођењу Емануила зачећем девојке, Ис. 7, 14), Исаијине речи су, с друге стране, допустиле и увођење у композицију многих других личности, ван непосредног родослова (нпр. старозаветних пророка), као и обогаћење основног садржаја читавим низом мањих тематских јединица – оличених у сценама из Старог и Новог завета. Ове, опет, с једне стране, указују на поједина места из пророчких књига, тзв. месијанска пророштва, или на посебне догађаје типолошко–симболичног карактера, као праобразе читавог низа Божјих дела у сарадњи са изабраним личностима у јединственој тајни Божјег домостроја спасења. С друге стране, илустрације новозаветних садржаја, углавном инспирисане догађајима из земаљског живота Спаситеља Христа, представљају и новозаветна испуњења тих истих пророштава и праобраза, и потврду о непрекидном континуитету Божјег старања за спасење света.

Иконографски распоред ликова праотаца, царева и праведника из родослова, као и старозаветних пророка, са одговарајућим бројем малих сцена, потврђује наведено запажање о композиционом споју и сажимању двеју карактеристичних општих тема у јединствену целину.

Кад је у питању родослов Христових земаљских предака, можемо рећи да су се сликари, полазећи од означеног места код пророка Исаије о корену Јесејевом, управљали по листи датој на почетку Матејевог јеванђеља. Све представљене личности (којих је у Дечанима уједно и највише међу свим познатим примерима теме у византијској уметности) могу се наћи у овом тексту. Ни једна од њих не припада генерацијама старијим од праведног праоца Јакова и његових синова (тачније његовог сина Јуде), који су уједно и међу првим

страни, вероватно апостол Павле, није сачуван. У другом примеру, додуше на слоју живописа XVI века, манастиру Морачи, насликан је, лево од Христа, само апостол Петар (Павла нема). Он у рукама држи и свитак с текстом у коме исповеда Христа као "Сина Бога живога" – **ти есн х(рїсто)сь с(и)нь в(ог)а живаго.** Текст је директно преузет из Јеванђеља, Мт. 16, 16. Детаљни описи композиција у ова два споменика, као и натписи уз представљени иконографски садржај до сада нису објављени (за Лозу у Морачи, cf. цртеж Д. Тодоровића, in: С. Петковић, *Морача*, 253).

94 Како је на то указала Г. Бабић, овај Исаијин текст је познат као једна од паримија за вечерње уочи празника Рођења Христовог још од VII века, да би се као такав одржао и до данас (cf. Бабић, *Иконографски програм у припратама*, 117, n. 77).

95 Cf. M. D. Taylor, *A Historiated Tree of Jesse*, DOP 34–35 (1980–1981), 125 ff. Исто се види и у подацима о иконографском садржају композиције који даје Ерминија Дионисија из Фурне, јасно издвајајући личности из родослова (царева од Давида до Христа), и пророке са пророштвима (Denys de Fourna, *Manuel*, 84).

96 Cf. коментар уз фигуру бр. 1.

личностима наведеним у родослову код Матеја. Код Луке, међутим, та листа предака сеже чак до самог Адама.[97] Ако изузмемо праоца Јакова, у Дечанима насликаног одмах изнад Јесеја, чија представа би се, заправо, могла уврстити међу сцене (Пророштво о звезди Јаковљевој), све личности из родослова у дечанској Лози припадају оном делу листе предака који је у Ерминији Дионисија из Фурне дат у одељку под насловом "Дванаест синова Јаковљевих" (са свим њиховим потомцима).[98] Од синова Јаковљевих, у Ерминији свих редом поменутих именом, овде је насликан само Јуда, управо онај који се једини помиње именом и у Јеванђељу (остали су назначени само као "браћа његова", Мт. 1, 2). А то што су иконографи или сликари изгледа имали пред собом пре Матејев него Лукин текст као извор, сасвим је разумљиво и из тог разлога што је у питању текст који је у црквеној пракси укључен у свечано богослужење недеље пред празник Рођења Христовог, кад се врши спомен старозаветних Светих Отаца Христових по телу.[99] Мада присутни у великом броју (и кад узмемо у обзир понављања извесних имена), јасно је, ипак, да нису могли бити баш сви представљени. Са поменутом листом из Ерминије највише се у Дечанима поклапа број царева укључених у Лозу. Тамо их је петнаест, а међу обележеним ликовима у Дечанима нисмо пронашли имена само за тројицу. С обзиром на то да постоји и известан број неидентификованих личности, верујемо да су сви они у Ерминији означени атрибутом "цар" ипак и били насликани. Притом ћемо занемарити чињеницу да су, у главном вертикалном родословном низу, само осморица заиста и приказани као цареви (у царској одећи и са царским атрибутима). За двојицу неидентификованих из истог тог низа претпостављамо да су могле бити баш две од три поменуте личности чији натписи нам недостају да се попуни број царева из Ерминије. Пошто се њихове фигуре налазе тачно између личности идентификованих у Дечанима као Авија и Манасија, а између њих су са листе остала неискоришћена имена још двојице – Асе и Јорама – по себи се намеће закључак да управо ову двојицу и треба видети у преосталим, неидентификованим стојећим ликовима царева најистакнутијег низа фигура у дечанском родослову (вид. фигуре бр. 47 и 55).[100] Вероватно се и име трећег, цара Амона, налазило негде међу осталим неидентификованим ликовима – уколико није изостављено омашком при исписивању неког од поновљених натписа.

Иконографским издвајањем праведних старозаветних царева у главном низу фигура, и окосници композиције која се завршава ликовима Богородице и Христа на престолу, истакнуто је управо и царско порекло главног изданка лозе. С друге стране, истицањем мотива Благовести истовремено је подвучена и мисао о Христу и Богородици као цару небеском и царици небеској, како их често прославља црквена литургијска поезија, иста она која је тако развила тему о Богородици као жезлу из корена Јесејевог и Христу као цвету његовом, да није необично што је пренела надахнуће и иконографима.[101]

Што се тиче сликања осталих личности, ван родослова, у Дечанима се, како је то већ уобичајено за једну Лозу Јесејеву, појављује и известан број појединачно представљених пророка (Мојсије, Јелисеј, Језекиљ – чак двапут, Амос, Јона, Наум, Агеј, Захарија, Малахија, Ахија, а могуће, мада не сасвим поуздано, и Аарон, Јеремија, Натан, Азарија – уколико се ипак не ради о поновљеном Захарији). Тешко је рећи тачно колико је пророка било пред-

97 Међу сачуваним натписима уз личности из родослова у осталим Лозама Јесејевим издвајамо пример из Ариља, где је једна личност обележена као Енох. Његово име се не појављује код Матеја, већ само код Луке, Лк. 3, 37 (cf. Denys de Fourna, *Manuel*, 73). За Лозу у Ариљу в. Б. Живковић, *Ариље. Распоред фресака*, Београд 1970, цртеж 45.

98 Cf. Denys de Fourna, *Manuel*, 74–75.

99 М. Скабалланович, *Рождество Христово*, Христианские праздники, 4, Киевъ 1916, 56; J. Mateos, *Le Typicon de la Grande Eglise*, I. *Le cycle des douze mois*, Orientalia Christiana Analecta 165 (Rome 1962), 136/137/.

100 Cf. Denys de Fourna, *Manuel*, 75.

101 Cf. Бабић, *Иконографски програм у припратама*, 116–118, где аутор посматра тему Лозе Јесејеве доводећи је у везу са црквеним песништвом и богослужбеним литургијским текстовима. О томе, cf. V. Milanović, *The Tree of Jesse in the Byzantine Mural Painting of the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, Зограф 20 (1989), посебно 56–59, са новим занимљивим примерима овог међусобног односа, тј. поклапања садржаја одговарајућих литерарних литургијских текстова са садржајима унутар композиције (нарочито видљивом у натписима на свицима представљених личности), као и забележеном појавом увођења ликова црквених песника, аутора истих тих текстова, у саму тему.

стављено, јер су неке личности остале неидентификоване, а пророци једва да се иконографски издвајају од праведника из родослова, приказаних у бочним низовима Лозе. Пошто су представљени и непосредно уз неку од сцена, у положају или гесту који открива комуникацију, сасвим је вероватно да је за то, бар у првобитној намери, постојао и посебан разлог – као што је то очигледно на примеру Мојсија непосредно изнад Распећа.[102]

Сличну, мада иконографски нешто друкчију, паралелу овом начину комуницирања садржаја представља и мања завршна група фигура у врху Лозе. Тако се Богородици, у претпоследњем медаљону у врху главног низа личности из родослова, прикључује с леве стране и фигура анђела (тј. арханђела Гаврила). Посматране заједно образују сцену Благовести, и откривају још један посебан моменат у значењу целине. Благовести су, као увод у новозаветну стварност, истовремено и почетак остварења Исаијиног пророштва о корену Јесејевом. Као "блага вест" о рођењу Спаситеља – за кога анђео у Јеванђељу каже: "Он ће бити велики, и назваће се Син Свевишњега, и даће му Господ Бог пријесто Давида оца његова; и цароваће над домом Јаковљевим вавијек, и царству његову неће бити краја" (Лк. 1, 32–33) – закључују цео родослов и Стари завет, отварајући простор за све благословене у Новом Израиљу.

Уколико су последња два попрсја заиста представљала св. апостоле Петра и Павла (а то је ипак само хипотеза), они би коначно, као представници нових изабраника Божјих, посведочили да се остварује пророштво о Новом Израиљу, новом народу Божјем сабраном у Цркви Христовој као икони есхатолошког царства. Тај моменат, чини се, треба да појачају управо и илустрована пророштва и сцене из Новог завета као одабрани кључни моменти у домостроју спасења.

Тако долазимо до оног што је посебна карактеристика типа композиције коме припада и дечанска, до самих сцена представљених унутар издвојених медаљона образованих од врежа лозе.[103] Оне уједно постављају и највеће, или, бар, до сада још увек нерешене проблеме везане за иконографију Лозе Јесејеве уопште. Све то због чињенице да је тешко наћи дефинитивни кључ њиховог избора и распореда, и неки јединствени литерарни или литургијски извор. Поменути проблеми долазе до изражаја нарочито при покушају да се ускладе разматрања и закључци ранијих истраживача који су се бавили неким од других познатих примера сродних Лоза Јесејевих, односно овим сложеним иконографским типом композиције.

Посебно је занимљиво што сви примери истог тог типа показују изузетну блискост по изгледу малих сцена, као и поклапање по питању места одговарајућих сцена у самој иконографској схеми композиције. Међутим, проблем је што се при покушају идентификације пројављују каткад и разилажења у аутентичним приступима истом "предлошку". Сцене или веома личе, а у питању су илустрације различитих садржаја – или је супротно, у питању су илустрације истог литерарног извора, а разликују се по својим иконографским решењима.

То ћемо најбоље показати на међусобном поређењу Лозе из Дечана и неколико других споменика. Већ најстарији, веома лоше и само делимично сачуван, типични пример сложеног решења композиције, из Сопоћана (седма деценија XIII века), открива нам сцене које ћемо на истом месту, или, бар приближно, у одговарајућем делу лозе, наћи и у Дечанима. У овом случају ради се само о нижим зонама, јер су на фресци у Сопоћанима само оне још преостале. Кад бисмо Руно Гедеоново из Дечана спустили ниже, поред Јесеја, добили бисмо слику распореда сцена из Сопоћана (слева надесно): Помазање Давидово, Руно Гедеоново, Јесеј, Звезда Јаковљева и илустрација догађаја са Валаамом.[104] У другој зони би (према сопоћанској Лози), затим, дошло до малог разилажења у приказаним садржајима, јер ни једна од сцена из Дечана не одговара сцени лево од првог из низа царева у Сопоћанима. Међутим, иконографију Сретења и Вазнесења Илијиног налазимо опет у оба споменика. Трећа зона у Сопоћанима и наредна са сценама у Дечанима могле би се поново поклапати,

102 Cf. текст коментара и напомене уз фигуру бр. 74.

103 У Ерминији се помиње сликање само једне сцене, Рођења Христовог, и то у врху стабла, cf. Denys de Fourna, *Manuel*, 84.

104 Cf. Б. Живковић, *Сопоћани. Цртежи фресака*, Београд 1984, 26.

пошто се и у једном и у другом споменику на истом месту, у десној половини композиције, види Христос са пророком, коме пружа камен (или симболичну стену), а, само у доњем делу сачувана, сцена из леве половине сопоћанске композиције иконографски је блиска оној са Пожаром Содома на одговарајућем месту у Дечанима (на остатку фреске у Сопоћанима виде се још само куће).

Слично је и ако овом поређењу додамо податке о сценама у Лозама из Св. Апостола у Солуну и цркве манастира Мораче. Иконографија доњег дела композиције је препознатљива. У Св. Апостолима она није већим делом сачувана, али још се виде остаци и трагови сцена које су представљале Помазање Давидово, Руно Гедеоново, Звезду Јаковљеву[105] (а вероватно је негде на десном крају била и сцена са Валаамом). У Морачи је, претпостављамо због недовољног разумевања првобитне иконографије XIII века, дошло до неких измена. Али још се наслућује и препознаје изглед могућег заједничког прототипа. Све сцене изузетно личе на оне из Сопоћана. Помазање Давидово и сцена са Валаамом и магарицом остале су неизмењене. Међутим, на месту сопоћанског Руна Гедеоновог сада је сцена са анђелом и Јесејем, између којих се види и једна веома ситна фигура (вероватно Давид). Необичан изузетак међу познатим представама, као да открива трагове некадашње прототипске сцене са Руном Гедеоновим: анђео и Гедеон, са лопатом, овде су анђео и Јесеј, са штапом у руци. Исто тако и сцена која показује иконографски типичну илустрацију пророштва о Звезди Јаковљевој – Јаков са звездом у руци и, као у Сопоћанима, придодата фигура Валаама у чашици лозе десно – у Морачи је добила натпис Преображење Христово (вероватно због мандорле са Христовим ликом). Јаков је постао Илија, а Валаам Мојсије.[106] Што се тиче следећих зона, Сретење и сцена са Христом који држи у руци камен заједничке су за све примере. Од досад набројаних сцена, и у Богородици Љевишкој видимо Звезду Јаковљеву и Руно Гедеоново, а такође и Сретење и Пожар Содома.[107]

Што се осталих сцена тиче (које даље у Сопоћанима нису сачуване), бележи се још низ запажања истог типа. Садржај сцене са Јоном у Ниниви, који би се у Дечанима могао довести у везу са садржајем једне од сцена из Св. Апостола, у чијој непосредној близини је представљен пророк Јона као посебна фигура, иконографски се ипак не поклапа у ова два примера.[108] Међутим, сцена из Сопоћана, у другој зони лево, којој нисмо нашли пандан у Дечанима, насликана је изгледа у Св. Апостолима на истом месту.[109] С друге стране, неке од сцена у Дечанима које нису представљене у Св. Апостолима, а не знамо да ли су постојале у Сопоћанима, наћи ћемо још и у Богородици Љевишкој (Крштење, Улазак у Јерусалим). Али зато нпр. сцену Визије Језекиљеве, и у Св. Апостолима и у Морачи, не налазимо ни у Дечанима ни у Богородици Љевишкој. Занимљива је и комбинација која се односи на Истину и правду. Она у Св. Апостолима није приказана у оквиру медаљона са сценама, а била је насликана и у Богородици Љевишкој (у доњој зони источне половине свода, сада још само делимично видљива) и у Морачи. Од оних непоменутих, заједничке свим Лозама још су сцене Рођења Христовог и Распећа.

Сва ова претходно описана додирна места, али и разилажења (на која смо указали илустрације и примера ради), релативно лако би се могла објаснити одређеном традицијом узора у избору иконографских садржаја, или постојањем неког заједничког прототипа који је преношењем трпео и измене. Међутим, проблем добија на тежини кад се узме у обзир да један (додуше и једини) веома сродан пример овог сложеног типа композиције постоји и у западној уметности XIV века, у виду рељефа на фасади катедрале у Орвиету.[110] Тим пре ако

105 Cf. Ch. Stephan, *Ein byzantinisches Bildensemble*, 159–162.

106 Cf. С. Петковић, *Морача*, 253, fig. 18; такође и A. M. Nasta, *L'"Arbre de Jessé" dans la peinture sud–est européenne*, p. 43, fig. 7.

107 У Богородици Љевишкој је, међутим, распоред фигура и сцена у Лози из практичних разлога нешто другачији. Цела композиција је подељена на два дела, са два основна узлазна правца која се стичу у темену свода, у фигури Христа, с једне, и Богородице, с друге стране. Без обзира на то, бележимо присуство ових сцена, cf. цртеж Б. Живковића, у: Д. Панић – Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Београд 1975, 139.

108 Вид. н. 76.

109 Cf. Б. Живковић, *Сопоћани*, 26; Ch. Stephan, *Ein byzantinisches Bildensemble*, 161, Abb. 91b, где је дата под називом Суд Божји.

110 Cf. M. D. Taylor, *The Prophetic Scenes*, 403 ff; idem, *A Historiated Tree of Jesse*, 125 ff (са библиографијом).

се осврнемо на општије закључке М. Д. Тејлора у вези са питањем иконографије тог типа Лозе и порекла њеног архетипа. Проучавајући Лозу у Орвиету, исти аутор је покушао да протумачи све сцене као непосредне илустрације старозаветних текстова, узевши то као битан моменат при усмеравању својих даљих разматрања.[111] Будући да тамо нема никаквих натписа, тешко би било пронаћи убедљиве противаргументе предложеним идентификацијама (уколико би се у то упуштали). А натписи су, како смо видели и на примеру Дечана, ти који често доносе пресудну, коначну реч. Сличност је очигледна, и у погледу на општу схему и на општи иконографски садржај. Дакле, очигледна је и припадност истом типу, односно неком иконографском узору чије заједничке корене вуку и ова и оне претходно помињане. Међутим, и ако прихватимо предложено тумачење иконографије, разрешење питања порекла прототипа остаје неубедљиво. У суштини се ипак ради о хипотетичној (ре)конструкцији у коју је, чини се, исувише неопрезно поверовати. Основа јој није тако чврста и сигурна да би се могло разложно спречити постављање неке друге хипотезе на њено место. Јер, темељ у том случају представља један непостојећи, замишљени узор из Орвиета, о коме нема никаквих података у изворима, а једини стварни пример типа Лозе о коме је реч (раширеног у византијској уметности) на Западу, рељеф катедрале у Орвиету, узет је као доказ да је свих седамнаест аутору познатих композиција на територији источнохришћанске уметничке традиције произашло управо из тог сада непостојећег архетипа из Орвиета. Реплика коју би у том случају представљали Сопоћани, као најстарија позната Лоза Јесејева са сценама, била би млађа од замишљеног архетипа свега неколико година, док је од самог рељефа катедрале старија готово четрдесет година.[112] Ни други Тејлоров аргумент, за овако изведено и у суштини западњачко порекло византијских и каснијих поствизантијских Лоза на територији југоисточне Европе, не бисмо могли назвати поузданим. Постојање старије традиције приказивања ове теме на Западу престаје да бива сигуран ослонац хипотези ако имамо у виду и све примере одговарајућег једноставног (стандардног) типа композиције на тлу источнохришћанске, византијске уметности. Јер они су знатно бројнији него што је то Тејлору изгледало. Њихово присуство забележено је и у споменицима на тлу Грузије и Јерменије, Понта и балканских земаља, који су некад припадали широкој сфери византијске уметничке традиције. Исто тако, њихове иконографске карактеристике, са понеким особеним елементом, могле би да сведоче о извесној аутентичности али и заснованости на оним изворима и иконографским коренима који сежу дубље, у једну старију епоху на чијим темељима почивају и та византијска, као и каснија западњачка традиција.[113]

На крају, када се вратимо на пример из Дечана, јасно је да коначне и поуздане одговоре на сва питања везана за његово иконографско решење не можемо дати.

Чињеница је ипак да је ова композиција добила врло одређен смисао у простору у коме се налази, заједно са старозаветним темама у југозападном травеју дечанског наоса, међусобно се с њима допуњујући у историјско-есхатолошким релацијама које дефинишу програмску концепцију.

111 Cf. претходну напомену.

112 Cf. M. D. Taylor, *A Historiated Tree of Jesse*, 139, fig. A.

113 О свему овоме, cf. V. Milanović, *The Tree of Jesse in the Byzantine Mural Painting of the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, 48–59 (са библиографијом).

OLD TESTAMENTS THEMES AND THE TREE OF JESSE

VESNA MILANOVIĆ

Proverb on wisdom

Although not unusual in Byzantine and Serbian art from the end of the 13th and the 14th centuries, the theme of Wisdom, inspired by the biblical text of the Proverbs of Solomon, has always been given a particular variation of the iconographic formula. In Dečani, its detail and narrative qualities make it unique – it consists of four separate scenes that illustrate the first five verses of the 9th chapter, creating an entire short iconographic cycle. The theme which in earlier art was contained in one scene with the personification of Wisdom before the seven pillars of the temple, at table with bread and wine or with written scrolls, is now developed into several separate episodes distributed into the four areas of the groin vault of the western bay of the southern aisle. The last two episodes illustrating the 5th verse are unique in iconographic terms, with the figures of angels giving communion with bread and wine to men responding to the call of Wisdom – closely approximating the scene of the Communion of the Apostles.

Interpreted by the symbolic context of the Incarnation (which can be clearly followed in Dečani throughout the entire southern aisle of the church), as a prototype of the Eucharist which the Son of God who was born of man established in His church, this thematic series of scenes is linked to the other themes located in the same area that deal with the Incarnation and Coming of the Savior, but at the same time are a typological–simbolical anticipation of the mystery of coming era (hallowed feast in the heavenly kingdom), thus directly related to themes that speak of the end of time and what will happen at the Last Judgement.

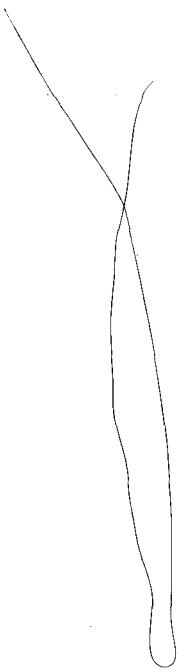
Cycle of episodes from the Book of the Prophet Daniel

Unlike the Cycle on Wisdom where a characteristic passage in the Old Testament (earlier shown within the scope of one fresco composition) was divided into several separate scenes in Dečani, another Old Testament cycle on the southern wall of the same bay, connected to the book of the prophet Daniel, is composed of several typical compositions (related to different passages from the book), each one previously well–known in the art, but grouped here into one short cycle. This cycle belongs to the same ensemble of frescoes that use Old Testament stories to witness the New Testament truth about Christ the Savior born of the Virgin Mary. On the other hand, its eschatological plan of meaning could also be examined, linking it to the concept of the central western area which is dominated by the Last Judgement.

The Tree of Jesse

The third theme emanating from the symbolical contents of the Old Testament and their connection with New Testament revelations, located in the same spatial and programmatic entity as the two previously mentioned cycles, is the Tree of Jesse. It is the largest and most complex among the preserved examples of this composition in Serbian medieval monumental painting, and it holds a similar place in the broader framework of Byzantine painting from the same period. It is one of the presentations whose iconographic contents were not entirely known to us before, which is why it is given somewhat greater attention here. Research work in the church enabled a detailed study of the whole composition, located along the entire height of the western wall of this bay. So, we are presenting its complete description here together with all preserved and still legible inscriptions. While checking the data published by V. Petković, we were simultaneously able to identify certain new iconographic details. The new data primarily concern the upper and somewhat less preserved zone of the Tree – very far from the viewer's eye, high up on areas where in normal circumstances there is not enough light which was why part of the composition's iconographic contents long remained obscure. This section, and particularly all the inscriptions that were found, have now for

the first time been read, described and published. Among the newly noted scenes and figures, and accompanying inscriptions, certain corrections were also made to Petković's earlier observations. Finally, there are some cases, in particular several smaller scenes from the composition, where the matter of an exact identification is left open due to their unusual iconography for which accurate, corresponding parallels are hard to find in examples known to the present. There are also some unusual links between iconographic details and inscriptions that help their identification. One of the unusual features is the repetition of an inscription along with a certain number of individually depicted figures (twice and even three times), and a certain number of figures are also noted in the Tree carrying unrolled scrolls without any trace of inscription which, it seems, were never even written upon. It remains unclear as to whether the initial unrealized idea was to have these scrolls with written texts that might have supplemented the iconography and thus promoted the clearer diffusion of certain themes within the composite whole.



ПОЈЕДИНАЧНЕ ФИГУРЕ СВЕТИТЕЉА У НАОСУ И ПАРАКЛИСИМА

МИОДРАГ МАРКОВИЋ

У наосу Дечана може се видети читава галерија ликова из хришћанске историје. Њихове фигуре прекривају најниже зоне зидова, ступце и потрбушја лукова.

Величином и положајем целим поткуполним простором доминира огромна стојећа фигура Христа Пантократора, насликана уз иконостас, на зиду који раздваја наос од ђаконикона (црт. II, 106).[1] Христос десном руком благосиља, а у левој држи отворену књигу. На њој су исписане речи које људима обећавају испуњење свих жеља и улазак у царство небеско (Јован XIV, 12–13; Мат. XXV, 34). Лево и десно од Христа налазе се знатно ниже фигуре Богородице (црт. II, 107) и св. Јована Претече (црт. II, 108), обе у деизисном ставу.[2]

Тема заступништва светитеља пред Христом за спас људског рода, изражена композицијом Деизиса, позната је у византијској уметности од предиконоборских времена. Као део украса олтарске преграде она је, изгледа, била насликана у цариградској Св. Софији већ у VI веку.[3] Ни у српским средњовековним црквама нису биле ретке представе Деизиса уз олтарску преграду.[4] Дечански пример треба, међутим, довести у везу пре свега са представом краља Стефана Уроша III, првог ктитора манастира. Она се налази на јужној страни североисточног ступца, непосредно уз иконостас (црт. II, 178),[5] а њен настанак се везује за премештање краљевих моштију из првобитног саркофага у ћивот испред олтарске преграде, односно за његово увршћење у ред светитеља.[6] Први ктитор цркве, насликан у владарској одећи, с необичном круном на глави, симболично приноси своју задужбину Христу. Натписом је означен као "свети краљ", а испод модела цркве исписан је текст дуге молитве упућене Христу за милост на судњем дану (Христово попрсје насликано је у десном горњем углу, у сегменту неба; у левој руци држи свитак, а десном благосиља).

Мисао о спасењу наглашена је на источном зиду и иконографском алузијом на муке и смрт Христову, залог и услов искупљења људског рода. Наиме, изнад Деизиса је насликан Приуготовљени престо (црт. II, 105), а на престолу су Христова хаљина и *instrumenta martirii*:

1 Петковић, *Дечани*, II, 55, Т. XC.

2 Њихова одећа, као и Христова, има традиционалан изглед. Cf. Петковић, *Дечани*, II, 55, Т. XC, CXLVIII. О монументалном дечанском Деизису cf. и G. Millet, *La dalmatique du Vatican. Les élus, images et croyances*, Paris 1945, 29 sq, pl. V/1.

3 Cf. T. Velmans, *L'image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans celles d'autres régions du monde byzantin*, CA 29 (1980–1981), 51 (са изворима). Иначе, за иконографију Деизиса још увек је инструктивна студија А. Кирпичникова, *Деисус на Востоке и Западе и его литературныя параллели*, Журнал министерства народнаго просвещения, ч. CCXC (ноябрь 1893), С.-Петербург 1893, 1–26. За новију литературу cf. Th. von Bogyay, *Deesis*, RbK I, 1178–1186; Ch. Walter, *Bulletin on Deësis and Paraclesis*, REB 38 (1980), 261–269 (са коментарима).

4 Г. Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда*, 21–33.

5 Петковић, *Дечани*, II, 23, Т. CXLVII (на репродукцији се види само део фреске будући да је она у време снимања била заклоњена иконостасом); И. М. Ђорђевић, *Представа Стефана Дечанског*, 35, сл. 1.

6 Cf. Бабић, о. с., 34–35, црт. 11, и посебно Ђорђевић, о. с., 35–42, где је наглашено да је мисао о будућем предстојању светог Стефана Дечанског за себе и сина пред Христом на Страшном суду била одлучујућа да се Стефан Дечански наслика пред самом олтарском преградом, у друштву са Христом, Богородицом и најпоштованијим светитељима код Срба. О представи Стефана Дечанског cf. и Радојчић, *Портрети*, 46; Суботић, *Прилог хронологији*, 124, црт. 4; Д. Кораћ, *Канонизација Стефана Дечанског*, 287–294; Todić, *Tradition et innovations*, 264–265. О њој у овој књизи детаљније пише Д. Војводић, cf. стр. 278–280 infra.

голготски крст са трновим венцем, копље и трска са сунђером. Испред је, на постољу, путир са Христовом крвљу. Хетимасију чувају херувими, престоли и хорови анђела који држе свећњаке са упаљеним свећама. Уз њих су, на пиластру (изнад фигуре Богородице; црт. II, 103, 104), два анђела који гестовима одају почаст Христу и Хетимасији.[7]

Уз олтарску преграду насликани су као заступници ктитора и најпоштованији светитељи код Срба у средњем веку, св. Никола (црт. II, 177) и св. Стефан Првомученик (црт. II, 176). Св. Никола је одевен у свечану архијерејску одежду, са пурпурним фелоном и омофором (сл. 6). У левој руци држи књигу, а десном благосиља.[8] Св. Стефан је насликан као апостол, у хитону и химатиону, са савијеним свитком у левој руци. На темену има тонзуру.[9]

Св. Никола је представљен на још неколико места у цркви. Његова најмонументалнија слика налази се у јужном броду, који је функционисао као параклис. Тамо је смештена на јужном зиду, одмах до олтарске преграде (црт. VI, 63). Овакво место је разумљиво будући да је св. Никола био одабран за патрона параклиса. Огромна фигура архијереја, у полиставриону, са отвореном књигом у левој руци, својом величином далеко превазилази све остале светитељске представе из најниже зоне цркве.[10]

До св. Николе стоје угледни монаси, св. Теодосије Општежитељ (црт. VI, 64)[11] и св. Сава Јерусалимски (црт. VI, 65),[12] а за њима следе фигуре првих хришћанских пустиножитеља, св. Антонија Великог (црт. VI, 66),[13] и св. Павла Тивејског (црт. VI, 67).[14] Физиономије ових светитеља одговарају одавно утврђеним иконографским канонима.[15] Одећа је, такође, без икаквих неуобичајених детаља. Прва тројица су у монашким ризама (са аналавом), а св. Павле је у хаљини исплетеној од палминог лишћа. Сви имају савијене свитке у рукама.

Низ стојећих фигура са јужног зида параклиса Св. Николе наставља се представама светитеља и владара из куће Немањића.[16] Св. Симеон Немања (црт. VI, 68), монах дуге седе браде, с кукулом на глави,[17] св. Сава, први архиепископ српски (црт. VI, 69), обучен у архијерејски сакос,[18] и краљ Милутин (црт. VI, 70), у владарској одећи, с круном, жезлом и акакијом,[19] чине неку врсту скраћене генеалошке слике Немањића[20] и истовремено су

7 Петковић, *Дечани*, II, T. CCLXXXI. За тумачење дечанске представе Хетимасије изнад Деизиса cf. Todić, *Tradition et innovations*, 264–265 (Тодић претпоставља да је на изглед слике утицала песма "Нека умукне свако тело човечије", која се пева на богослужењу Велике суботе).

8 Петковић, *Дечани*, II, 26, региструје само лик "једног светога архијереја", покривен иконостасом. Г. Бабић (о. с., 34–35, црт. 11) бележи да је ту насликан св. Никола и напомиње да су он и св. Стефан као први заштитници Симеона Немање изабрани за посреднике и заступнике његових потомака, Стефана Дечанског и Душана. Треба подсетити да је св. Никола, заједно са Христом, Богородицом, св. Јованом Претечом и арханђелом Гаврилом био представљен и на иконама које красе мермерну олтарску преграду. Cf. Ђурић, *Иконе из Југославије*, 33–35, 94–96, T. XLV–XLVII.

9 Петковић, *Дечани*, II, 26, T. CLV. О иконографији дечанских представа св. Стефана детаљно пише Д. Војводић; cf. стр. 547–565 infra.

10 Петковић, *Дечани*, II, 20, T. CXXXII.

11 Петковић, *Дечани*, II, 20, T. CXXXIV

12 Петковић, *Дечани*, II, 20, T. CXXXIII. О представама овог светитеља у српском средњовековном сликарству cf. И. М. Ђорђевић, *Представа Светог Саве Јерусалимског у студеничкој Богородичиној цркви*, Богословље, г. 31/св. 1 (Београд 1987), 171–182, сл. 1–8.

13 Петковић, *Дечани*, II, 20, T. CXXXIII.

14 Петковић, *Дечани*, II, 20–21, T. CXXXIV.

15 Cf. студију S. Tomeković, *Le "Portrait" dans l'art byzantin: Exemple d'effigies de moines du Ménologe de Basile II à Dečani*, in: Дечани и виз. уметност, 121–136.

16 Cf. Радојчић, *Портрети*, 52; Ковачевић, *Средњовековна ношња*, 46–47; Бабић, *О портретима у Рамаћи*, 155; Тодић, *О пресликаним портретима*, 55–67; Суботић, *Прилог хронологији*, 114–123; Поповић, *Средњовековни надгробни споменици у Дечанима*, 230–231; Todić, *Tradition et innovations*, 265–266; Babić, *Les portraits de Dečani*, 273–277; Кораћ, *Канонизација Стефана Дечанског*, 287–295. У овој књизи представе Немањића у југозападном углу наоса детаљно је коментарисао Д. Војводић; cf. стр. 265–275 infra.

17 Петковић, *Дечани*, II, 21, T. CXXXV.

18 Петковић, *Дечани*, II, 21, T. CXXXV.

19 Петковић, *Дечани*, II, 21, T. CXXXV.

20 В. Ј. Ђурић (*Историјске композиције у српском сликарству средњега века и њихове књижевне паралеле, II*, ЗРВИ 10, 1967, 145) за овакво иконографско решење слике Немањића употребљава термин "скраћена хоризонтална лоза".

саставни део ктиторске композиције у којој су Стефан Дечански и Душан представљени са моделом задужбине. Оба ктитори су одевени у исте владарске одоре и имају исте инсигније, изузев што Дечански држи скиптар, а Душан акакију.[21] Изнад оца и сина је попрсје Христа који их, из сегмента неба, обема рукама благосиља.[22]

На суседном, западном, зиду параклиса (црт. VI, 72b) насликана је краљица Јелена, у дугој хаљини широких рукава, са отвореном круном на глави.[23] Лево (црт. VI, 72a) је њен син Урош, означен као "млади краљ" и насликан са свим владарским инсигнијама (сакос, лорос, скиптар, стема),[24] а десно (црт. VI, 72c) је још један млад човек, нешто вишег раста од Уроша, у туници и огртачу украшеном медаљонима са двоглавим орловима и са скиптром у руци. Вероватно је то Симеон Синиша, син Стефана Дечанског из брака са Маријом Палеолог.[25]

Последњих пет портрета настали су као резултат местимичног понављања радова на тек завршеним фрескама.[26] Првобитни програм имао је другачији избор и распоред личности. Остаци њихових фигура примећују се испод делимично огуљеног млађег слоја живописа: на месту портрета Стефана Дечанског и Душана раније су била представљена два лика исте висине, са нимбовима,[27] док је на западном зиду била, изгледа, насликана Душанова породица, са младим Урошем између родитеља.

Најпоштованији апостоли, св. Петар и св. Павле, насликани су на западном зиду, са обе стране улаза у наос (црт. II, 246 и 247).[28] Светитељи имају лако препознатљиве физиономије, понављане у хришћанској уметности вековима.[29] Петар држи полуотворени свитак, а о мали прст леве руке окачио је кључеве "царства небеског" (Мат. XVI, 19).[30] Павле у рукама има отворену књигу.

До св. Петра је насликан св. Јован Претеча (црт. II, 245).[31] Његова представа, попут осталих у цркви, сасвим је у складу са канонима византијског иконографског језика.[32] Такође, и текст исписан на свитку (Мат. III, 2) веома се често јавља на сликама св. Јована.

21 Петковић, *Дечани*, II, 21, T. CXXXV.

22 Данас је део фреске са Христовим попрсјем у веома лошем стању па иконографију целине није могуће сасвим прецизно утврдити. Б. Тодић (*О пресликаним портретима*, 56) сматра да је између двојице ктитора био насликан Христ Емануил, а Г. Бабић (*Les portraits de Dečani*, 274, 286) помишља да је на том месту било попрсје Христа Пантократора.

23 Петковић, *Дечани*, II, 21, T. LXXX.

24 Петковић, *Дечани*, II, 21, T. LXXX.

25 За такву идентификацију cf. Тодић, *О пресликаним портретима*, 56–66; Суботић, *Прилог хронологији*, 114, н. 16; Д. Војводић, стр. 268 sq, infra. О овом портрету cf. и Д. Поповић, *Средњовековни надгробни споменици у Дечанима*, 231; Todić, *Tradition et innovations*, 266; Babić, *Les portraits*, 274; Кораћ, *Канонизација Стефана Дечанског*, 293–294. У старијој литератури постојало је гледиште да је поред Јелене и Уроша била насликана византијска принцеза (Урошева заручница) или Душанова кћерка. Cf. Петковић, *Дечани*, II, 21; Радојчић, *Портрети*, 52.

26 О разлозима за поновно сликање портрета cf. Тодић, *О пресликаним портретима*, 55–67; Кораћ, *Канонизација Стефана Дечанског*, 287–295.

27 У последње време изнесена је претпоставка да су на јужном зиду првобитно били насликани Стефан Дечански и његова супруга Марија Палеолог. Cf. Поповић, *Средњовековни надгробни споменици у Дечанима*, 228–231; Кораћ, *Канонизација Стефана Дечанског*, 293. Б. Тодић (*Tradition et innovations*, 266) сматра да је првобитно био насликан Стефан Дечански с моделом цркве пред Христом или су, можда, на месту где се данас види заједничка слика двојице ктитора некада били представљени Стефан Дечански и Марија Палеолог, благосиљани од Христа из сегмента неба. О целом питању у овој књизи детаљније пише Д. Војводић; cf. стр. 270 sq, infra.

28 Петковић, Дечани, II, 21, T. CXXXIX. У близини улаза апостоли Петар и Павле сликани су и раније. Cf., на пример, декоративни програм охридске Богородице Перивлепте (Миљковић-Пепек, *Делото*, 50, сх. B), Богородице Љевишке у Призрену (Бабић, in: *Богородица Љевишка*, 58, 127) и цркве Христа Хоре у Цариграду (*The Kariye Djami*, I, 43, pl. 30–31).

29 Оне су биле утврђене веома давно (cf. на пример, представе двојице апостола на фрескама IV века из ранохришћанске гробнице у Нишу, Л. Мирковић, *Старохришћанска гробница у Нишу*, Старинар, Н. с. V–VI, 1954–1955, Београд 1956, 57 sq, сл. 4–5), а прописују се и у најстаријим познатим сликарским приручницима (cf. М. Χατζηδάκης, Ἐκ τῶν Ἐλπίου τοῦ Ρωμαίου, ΕΕΒΣ 14, 1938, 411–412). О иконографији двојице најпоштованијих апостола cf. и М. Татић-Ђурић, *Икона апостола Петра и Павла у Ватикану*, Зограф 2 (1967), 11–16.

30 Петковић (*Дечани*, II, 60) је сматрао да је то западњачки мотив. Међутим, он се знатно пре Дечана јавља на делима грчких сликара. О иконографији св. Петра у византијској уметности cf. K. Weitzmann, *The St. Peter Icon of Dumbarton Oaks*, Washington 1983, 21–28.

31 Петковић, *Дечани*, II, 21, T. CXXXVIII.

32 Cf. E. D. Sdrakas; *Johannes der Täufer in der Kunst der christlichen Ostens*, München 1943, 27-38; K. Wessel, *Johannes Baptistes. Prodromos*, RbK III, 615–647.

Поред св. Павла налази се још једна од неколико фигура св. Николе које се могу видети у Дечанима (црт. II, 248).[33] Овде је светитељ означен као "**скори помощник**". Одевен је у пурпурни фелон са омофором; десном руком благосиља, а левом придржава књигу.

Сликање св. Јована Претече и св. Николе на западном зиду треба, највероватније, довести у везу са представама Христа и Богородице постављеним насупрот њих, на западној страни западног пара ступаца. Фигура Христа Пантократора краси југозападни стубац (црт. IV, 225).[34] На себи има златножути хитон и химатион, а стоји на пурпурном јастуку. Десном руком подиже мач, натписом обележен као "**оусѣкатель грѣховумь**".[35] Богородица је насликана на северозападном ступцу (црт. IV, 224).[36] Она пружа руке ка Сину заступајући људски род.[37]

Традиционална тема посредовања Богородице пред Христом за спас људског рода била је чешће у средњовековним црквама распоређивана уз олтарску преграду или са страна улаза из припрате у наос.[38] Ипак, дечански пример није сасвим изузетан. У Старом Нагоричину тема заступништва такође се налази на западном пару стубаца и у директној је вези са ктиторском композицијом са северног зида.[39] Осим близине ктиторске композиције, постојали су у Дечанима и додатни разлози за овакав распоред. Наиме, треба имати у виду да је тема заступништва заједно са старозаветним сценама и представом Страшног суда представљала веома прикладан декор за југозападни травеј, који је имао посебно значење због гроба ктитора.

Поред св. Николе и св. Јована Претече у круг одабраних св. заступника ктитора пред Христом били су још укључени св. Стефан првомученик и, изгледа, св. Трифун, један од веома поштованих светитеља код Срба у средњем веку. Св. Стефан је насликан на западној страни крајњег југозападног ступца (црт. IV, 252).[40] Обучен је попут апостола у хитон и химатион. У левој руци држи свитак, а десном благосиља. Његов пандан на западној страни крајњег северозападног ступца (црт. IV, 281), одевен у дугу хаљину и огртач, с крстом у десној руци (сл. 1), раније је био идентификован као св. Еуфросин.[41] Остаци натписа (сл. 2) указују, међутим, да је реч о св. Трифуну,[42] светитељу чији се култ по српским земљама ширио из Котора, где су чуване његове мошти.[43] Оваквој идентификацији у прилог иде често представљање св. Трифуна у непосредној вези са српским владарским портретима,[44] једнако као

33 Петковић, *Дечани*, II, 21, T. CXXXVIII.

34 Петковић, *Дечани*, II, 21, T. CLV.

35 О представи пише I. G. Passarelli, *Note su di una raffigurazione del Pantocrator a Dečani*, OCP 44 (1978), 181–189.

36 Петковић, *Дечани*, II, 25, T. CLIV.

37 Занимљиво је да је исписивач натписа дајући епитет Богородици извршио транскрипцију грчке речи ἡ ἐπίσκεψις и притом направио грешку –**кгінськкпсись**. Иначе, епитет је поетског карактера и није имао утицај на иконографско решење. О његовим јављањима уз другачије типове Богородичине слике cf. М. Татић–Ђурић, *Икона Богородице Знамења*, ЗЛУ 13 (1977), 11–16; Г. Бабић, *Епитети Богородице коју дете грли*, ЗЛУ 21 (1985), 267–268. Треба рећи да је овакав тип представе Богородице Заступнице (обе руке испружене у молитви; без свитка) у средњем веку најчешће био праћен епитетом ἡ ἁγιοσορίτισσα, по чувеној икони која се чувала у капели ἡ ἁγία σορός, сграђеној у оквиру цариградског Влахернског храма; cf. S. Der Nersessian, *Two Images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection*, DOP 14 (1960), 77 sq; В. Пуцко, *Икона Богоматери Агиосоритиссы*, ЗНМ 8 (1975), 345–362 (са старијом литературом).

38 При том је преовлађивао тип Богородице Заступнице са свитком, најчешће означен епитетом ἡ παράκλησις. Cf., на пример, Der Nersessian, o. c., 77–86; М. Татић–Ђурић, *Стеатитска иконица из Куршумлије*, ЗЛУ 2 (1966), 63–83

39 Бабић, *О живописаном програму олтарских преграда*, 29, 31.

40 Петковић, *Дечани*, II, 27. Изгледа да је и св. Стефан насликан у време накнадних радова на портретима са јужног и западног зида. Наиме, испод његове фигуре се назиру трагови неке старије представе. Cf. студију Д. Војводића о св. Стефану на стр. 546 infra.

41 Петковић, *Дечани*, II, 26.

42 Нашој реконструкцији натписа најближи су натписи са именом св. Трифуна из Старог Нагоричина (cf. Millet, *La peinture en Yougoslavie*, III, pl. 115/4) и из Поганова (cf. Б. Живковић, *Поганово. Цртежи фресака*, Београд 1986, 24).

43 Св. Трифун је био веома поштован свититељ у целом источнохришћанском свету. У Цариграду је у његову част било подигнуто више цркава. Неке од њих подигнуте се изгледа још у доба Јустинијана I; cf. Janin, *La géographie ecclésiastique*, 504–506. Заштитником града Котора сматра се од времена преношења његових моштију у которску катедралу, 13. јануара 809. године; cf. J. Ковачевић, *Културне прилике у IX вијеку*, in: Историја Црне Горе, I, Титоград 1967, 374–375. О култу св. Трифуна у Византији и Србији детаљно пише J. Максимовић, *Которски циборић из XIV века и камена пластика суседних области*, Београд 1961, 49–60.

44 Најстарија сачувана представа налази се у параклису Св. Симеона Немање у Сопоћанима; cf. Б. Живковић, *Сопоћани. Цртежи фресака*, Београд 1984, 33 (св. Трифун је заједно са св. Меркуријем насликан на северном зиду

и физиономија фигуре са северозападног ступца (младић дуге косе, зачешљане иза ушију, без браде и бркова) која одговара представама св. Трифуна из других српских цркава.[45] Уз то, треба рећи да је св. Трифун сликан веома често у црквама целог православног света па би било доста необично да у огромној галерији појединачних фигура у Дечанима није било представе овог светитеља.[46]

Истој програмској целини формално припадају још две фигуре: св. "Христинос" (ст҃ы хр҃їстинос) и св. Мартин (ст҃ы мр҃тинь). Први је насликан на ужем делу западне стране југозападног ступца (црт. IV и IVb, 282), поред Христа с мачем, а други је представљен на ужем, увученом делу западне стране северозападног ступца (црт. IV и IVa, 287), одмах до Богородице Заступнице. Ако се, међутим, проанализирају хагиографски и иконографски подаци о двојици мученика и ако се провери колики је био значај њиховог култа у српској средини, видеће се да поменуте фигуре у суштини немају ништа заједничко са осталим сликама из западног травеја и са темом заступништва. Две фигуре, очигледно, концепцијски припадају низу мученичких представа за ступаца и лукова наоса. При томе, представа мученика са југозападног ступца доноси озбиљне тешкоће истраживачима који се баве средњовековном иконографијом. Наиме, у средњовековним менолозима, синаксарима и мартиролозима не јавља се ниједан светитељ са именом Христин.[47] Вероватно је дошло до пропуста при исписивању натписа, што не би био једини такав случај у најнижој зони дечанског наоса.[48]

Ако се погледају имена познатих мученика, лако се уочава да је легенди ст҃ы хр҃їстинос најближе име св. Христијана, мученика из Галатије, чији се помен врши 24. маја. Он је, међутим, страдао као дете,[49] док је светитељ са југоисточног дечанског ступца насликан као зрео човек, с брковима и брадом. Уз то, св. Христијан је мучен заједно са преко хиљаду хришћана које је предводио св. Мелетије стратилат,[50] а у средњовековној иконографији није

параклиса, поред св. Симеона Немање). Познати су још примери из Градца (cf. Б. Живковић, *Конзерваторски радови на фрескама манастира Градца*, Саопштења VIII, 1969, 124, сл. 6; Д. Поповић, *Српски владарски гроб у доба Немањића*, дактилографисана дисертација, Београд 1988, 156–157; светитељ је насликан на јужном зиду западног травеја, непосредно изнад ктиторске композиције), из Св. Николе Болничког у Охриду (cf. Грозданов, *Охридско сликарство*, 54, 58; св. Трифун је насликан на јужној фасади цркве, уз ктиторе и фигуре Душана, Уроша, Јелене, св. Саве и св. Симеона Немање) и из Љуботена (cf. З. Расолкоска-Николовска, *О владарским портретима у Љуботену и времену настанка зидне декорације*, Зограф 17, 1986, 45–52, сл. 11–12; фигура св. Трифуна налази се на северном зиду цркве, одмах до портрета Јелене, Душана и Уроша, уклопљених у композицију Деизиса).

45 Осим представа побројаних у претходној напомени, портрети св. Трифуна, старији од дечанског, сачувани су у Старом Нагоричину (cf. нап. 42), Богородичиној цркви у Кучевишту (Ђорђевић, *Кучевиште*, 103), Богородици Одигитрији у Пећи (М. Ивановић, *Богородичина црква у Пећкој патријаршији*, Београд 1972, сл. 40) и у параклису Св. Ђорђа у Сопоћанима (cf. Живковић, *Сопоћани*, 36). Треба поменути и то да је физиономија мученика насликаног на крајњем северозападном ступцу у Дечанима блиска опису лика св. Трифуна из приручника Дионисија из Фурне, насталог почетком XVIII века, али у великој мери ослоњеног на средњовековне традиције (ерминија описује св. Трифуна као младог човека без браде, са коврџавом косом, односно као младића без браде, у опису за календарску представу); cf. Denys de Fourna, *Manuel*, 162, 199.

46 О иконографији св. Трифуна cf. B. Böhm, *Tryphon von Phrygien*, LCI 8, 501–502.

47 Cf. Сергый, *Месяцеслов*, т. 2/ч.3, 160, 193, 208, 234; Syn. CP, 1179–1180; BHG I, 106–111, 249; Хризостом, *Светачник*, 946–947. За светитеље које слави западна црква cf. *Bibliotheca hagiographica latina antiquae et mediae aetatis*, ed. Socii Bollandiani, t. I, Bruxelles 1898–1899 (réimp. 1949), 262–270, 299, 594. Консултован је и тзв. Јеронимов мартиролог, најпознатији средњовековни мартиролог на Западу, настао преводом (са грчког језика) источних мартиролога IV века, а затим редигован током V и VI века у Италији и Галији; cf. *Hippolyti Delehaye commentarius perpetuus in martyrologium Hieronymianum ad recensionem Henrici Quentin*, in: Acta Sanctorum novembris, t. II pars posterior, Bruxellis 1931, 676–678, 690–693. *Martyrologium Romanum*, кога римска црква и данас употребљава у литургијским обредима, а који је састављен по налогу папе Григорија XIII 1583. године на основу разних средњовековних мартиролога, помиње једног св. Христина мученика, али реч је о дечаку који је страдао поч. XI века са групом бенедиктинских монаха у Пољској тако да његово сликање у Дечанима не долази у обзир. Cf. критичко издање мартиролога, према званичној верзији из 1913. године: *Martyrologium Romanum ad formam editionis typicae scholiis historicis instructum*, in: Propylaeum ad Acta Sanctorum Decembris, ed. H. Delehaye etc., Bruxellis 1940, 515–516.

48 Добар је пример св. Трофима, који је насликан на западном зиду, а сигниран је као ὁ ἁγ(ιο)ς Πρόφιμος. Такође, грешке се јављају уз св. Мартина (ст҃ъ мр҃тїнє), св. Александра (ст҃ы алеѯадрь) и св. Емилијана (ст҃ы кимилиіань).

49 За хагиографске податке о св. Христијану у грчким средњовековним рукописима cf. Acta S, Maii V (1866[3]), 440–442; Syn. CP, 705–706. Стари српски хагиографски рукописи нису публиковани. За савремени превод cf. Јустин, *Житија, мај*, 582, 586 (извори које је користио архимандрит Јустин наведени су у књизи за месец јануар, на стр. 17).

50 Cf. Acta S, Maii V, 430–458.

постојала пракса да се мученици пострадали у великим групама представљају појединачно, без својих састрадалника.[51] Још је мања могућност да је неко од преосталих мученика чије је име слично имену св. "Христиноса" (св. Хриспин, св. Христос, св. Криспин) био одабран да буде представљен у Дечанима. Значај њиховог култа у православном свету током средњег века био је занемарљив.[52] Са спорним натписом поред мученика насликаног на југозападном ступцу могао би се евентуално довести у везу св. Хрисант, мученик из Рима, кога православна црква слави 13. марта.[53] Међутим, и оваква идентификација није без противаргумената. Прво, на потрбушју лука који спаја североисточни са северозападним ступцем дечанског наоса св. Хрисант је насликан са друкчијом физиономијом – као веома млад човек, без бркова и браде; друго, подаци о снази култа св. Хрисанта у средњовековној српској држави не оправдавају више његових представа у оквиру једне програмске целине. Ипак, у Дечанима су се дешавале овакве "нелогичности". Тако је, на пример, св. Калистрат, такође не много значајан светитељ, насликан два пута, и то једном као голобради младић, а други пут као средовечан човек.[54]

У покушају да се идентификује светитељ представљен на западној страни југозападног ступца чини се да је потребно имати у виду и то да је познато неколико св. мученица са именом Христина — најпоштованија међу њима, св. Христина из феникијског града Тира, у већини средњовековних менолога и синаксара наводи се на првом месту за дан 24. јули.[55] Све ово помињемо понајвише због занимљивог примера из ђаконикона Старог Нагоричина где је на источном зиду, у зони попрсних фигура, заједно са св. Галактионом насликан млад светитељ, означен као св. Епистим.[56] Реч је о необичном поступку сликара који су, вероватно не желећи да се у олтару нађе жена светитељка, представили свету Епистиму, вереницу св. Галактиона[57], као младог мушкарца и променили јој име, не слутећи да хагиографски списи не познају светитеља са именом Епистим.[58] Није искључено да су творци дечанског иконографског програма слично поступили са св. Христином, намеравајући можда да поред Пантократора с мачем насликају неког светитеља названог по Христу.[59] Не проверавајући минеје, прологе

51 Најбољи пример су Четрдесет севастијских мученика, од којих ниједан никада није био издвојен као представник целе групе него су увек представљани сви заједно, било да је реч о композицији њиховог страдања или о низовима фигура, односно попрсја; cf. O. Demus, *Two Palaeologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection*, DOP 14 (1960), 96–109, fig. 1–21; З. Гавриловић, *Живопис вестибила Богородичине цркве у Студеници. Избор тема и симболика*, in: Студеница и виз. уметност, 186–191 (са старијом литературом). Ретко су засебно представљани и мученици који су страдали у мањим групама, али је таквих примера, ипак, било: у Старом Нагоричину уз св. Трофима и св. Саватија није представљен св. Доримедонт, иако се с њима помиње у свим месецословима и пролозима (cf. В. Петковић, Ж. Татић, *Старо Нагоричино, Псача, Каленић*, Београд 1930, 12); у Ресави, Каленићу и Поганову св. Говделај је насликан сам, без светог Даде и свете Каздоје са којима је страдао (cf. Б. Живковић, *Манасија, цртежи фресака*, Београд 1983, V; idem, *Каленић. Цртежи фресака*, Београд 1982, 13, црт. 12; idem, *Поганово. Цртежи фресака*, Београд 1986, 26, црт. VIII); итд.

52 Св. Хриспин, презвитер у Јерусалиму, који није ни завршио као мученик (20. IV), св. Христос, један од седам мученика страдалих са св. Евагријем у доба Лициниja (3. IV) и св. Криспин, један од девет мученика страдалих са св. Павлом у доба Диоклецијана (20. VI), помињу се само у најопширнијим синаксарима (cf. Сергый, *Месяцеслов*, 2/ч.3, 222, 234; Хризостом, *Светачник*, 110, 380, 405, 508; без навођења извора), а њихове представе у средњем веку нису познате.

53 Acta S, Oct. XI (1864), 469–484; Syn. CP, 232–234; BHG I, 110; Јустин, *Житија, март*, 375–388. Занимљиво је да је у једном средњовековном извору – најранијем сачуваном рукопису са Јеронимовим мартирологом (Нац. библ. Париз, cod. lat. 10837) – св. Хрисант наведен као св. Кристин; cf. *Martyrologium Hieronymianum ad fidem codicum adiectis prolegomenis*, ed. I. B. de Rossi, L. Duchesne, in: Acta Sanctorum novembris, t. II pars prior, Bruxellis 1894, [105].

54 Cf. стр. 250, 259. Слична је ситуација и са св. Агатоником, св. Теопемптом, св. Артемоном итд., који су такође више пута насликани у Дечанима. Cf. стр. 262–263.

55 Cf. Syn. CP, 839–840. Менолог типика дечанске цркве, настао вероватно током изградње цркве, а свакако пре краја 1345, показује да је и у цркви Христа Пантократора обављана служба св. Христини из Тира. Cf. рукопис дечанског типика, писара Добрете, који се чува у Публичној библиотеци у Љењинграду (*F п I 93*, л. 60^{об}). Службу овој св. Христини предвиђају и два најстарија сачувана српска пуна типика, Никодимов (из 1319; снимци из Архива САНУ, N° 473, л. 115^{б}) и Романов (из 1331; Државна библиотека Берлин, Ms. slaw. Wuk 49, l. 139^{v}). О поменутим типицима cf. Л. Мирковић, *Рукописни типици српскословенске рецензије*, Богословље IV (XIX)/1–2, 1960, 3–4.

56 Cf. Миљковић-Пепек, *Делото*, 61.

57 Двоје светитеља страдали су заједно у сиријском граду Емеси; cf. PG 116, 93–116; Syn. CP, 193–195; Јустин, *Житија, новембар*, 81–90.

58 Cf. Сергый, *Месяцеслов*, 2/ч.3, 128, 177, 202, 219; Syn. CP, 1081; Хризостом, *Светачник*, 850.

59 Треба имати на уму да средњовековна поезија често истиче христоименито ѕванник св. Христине; cf. Никодимов типик, л. 115^{б}, Дечански типик, л. 60^{об}.

и месецослове они су лако могли помислити да славна св. Христина свакако има имењака међу мученицима.[60]

Да претпоставка о нехотичном "измишљању" светитеља има основа не показује само пример из Нагоричина, где се грешку починили и тако образовани сликари какви су били Михаило и Евтихије. Сличан пример постоји и у самим Дечанима. Наиме, у припрати је у оквиру календара уместо свете Неониле за дан 28. X насликан светитељ означен као Неонил (нєѡниль), мада такво име не постоји у синаксарима.[61]

Што се тиче св. Мартина, ситуација је само нешто јаснија. Готово сваки мученик који се с тим именом помиње у месецословима и пролозима православне цркве страдао је у масовним прогонима хришћана па се мало који јавља као појединачна фигура у средњовековној уметности.[62] У ствари, може се помишљати само на двојицу светитеља.

Један од њих је св. Мартин, папа римски, који је средином VII века био затворен у Константинополису и затим био прогнан у Херсон где је и скончао.[63] Он је могао да буде насликан међу мученицима јер га цариградски пролози називају јеромартиром.[64] Међутим, није лако објаснити зашто би на представи био занемарен његов папски положај. Истина, св. Климент епископ Анкирски насликан је у Дечанима међу мученицима без епископског орната, али је таквих његових представа било и раније,[65] док је св. Мартин папа на ретким представама из српских цркава (Старо Нагоричино, Трескавац, Матеич) увек приказан као архијереј, у фелону или полиставриону.[66] Тешкоће ствара и физиономија светитеља представљеног на северозападном ступцу. То је младић без браде и бркова, скоро дечак, а на наведеним споменицима св. Мартин папа је старац са седом брадом.[67]

Друга могућност идентификације, знатно реалнија, везана је за св. Мартина који је страдао у III веку у Фригији, са св. Приском и св. Николом, и касније био веома поштован у Цариграду.[68] Црква Светих Мартина, Приска и Николе постојала је у Цариграду још пре времена Јустинијана. Прокопије бележи да су се у њој Византинци масовно окупљали, "прихвативши стране светитеље".[69] Каснији извори (типик Велике цркве и многи цариград-

60 Таква помисао не би била необјашњива јер је познат велики број светитеља и светитељки истог имена. На пример: св. Анастасије и св. Анастасија, св. Марин - св. Марина, св. Варвар - св. Варвара, св. Јустин - св. Јустина, св. Теодор - св. Теодора, св. Ефросин - св. Ефросинија, св. Гликерије - св. Гликерија, св. Јован - св. Јована, св. Фотин - св. Фотина, св. Јулијан - св. Јулијана, итд.

61 Cf. за дечански менолог текст С. Кесић–Ристић и Д. Војводића у овој књизи, стр. 385 infra. За податке из синаксара cf. Syn. CP, 1139; Хризостом, *Светачник*, 879.

62 Један св. Мартин је страдао са четрдесет мученика из Александрије (30. IV), тројица св. Мартина су посечени у групи од преко три стотине мученика из Солуна и Рима (1. VI), а један је пострадао заједно са тридесет пет мученика у Антиохији (5. III); cf. Сергый, *Месяцеслов*, 2/ч.3, 16, 25, 31; Хризостом, *Светачник*, 341, 419, 474–475 (аутор не наводи изворе). Неки хагиографски списи помињу као Мартина (а неки као Мартинијана) једног од седам војника из Ефеса, затрпаних у пећини и васкрслих после двеста година (4. VIII); cf. BHG II, 89, 223–224; Хризостом, *Светачник*, 601.

63 Cf. Сергый, о. с., 2/ч.1, 95–96, ч.2, 106; Syn. CP, 49–50; P. Peeters, *Une Vie grecque du pape S. Martin I*, AB 51 (1933), 225–262; Јустин, *Житија, април*, 197–201.

64 Syn. CP, 49. Св. Мартина папу као мученика третира и римска црква; cf. *Martyrologium Romanum*, 513–514; S. Majarelli, *Martino I*, Enciclopedia cattolica, VIII, Città del Vaticano 1952, 224. У месецословима српских типика обично је означен као ѡтць нашь мартинь папа римьски исповѣдникь (Никодимов типик на л. 104, Дечански типик на л. 52), али у оквиру сликаног календара у пећкој припрати светитељ је означен као с(вѣ)щенно-м(оу)ч(є)нїк (Мијовић, *Менолог*, 363).

65 Исто је и са представом св. Теофилакта епископа Никомедијског, који је насликан без епископског орната (међу мученицима) у јужном делу наоса; cf. н. 150 infra.

66 Cf. Миљковић–Пепек, *Делото*, 61, сх. XI, 9; Мијовић, *Менолог*, 313, сх. 37, сл. 157; Н. Л. Окуњев, *Грађа за историју уметности. 2. Црква Свете Богородице – Матеич*, ГСНД VII–VIII (1930), 112 (сх. IV, 230).

67 За представу из Трескавца cf. претходну напомену. Портрети св. Мартина папе из Нагоричина и Матеича нису објављени и наводимо их по личним белешкама. И неки сликарски приручници, као што је тзв. Строгановљев приручник, настао око 1600. године, предвиђају сликање папе Мартина као старца; cf. *Строгановский иконописный лицевой подлинник (конца XVI и начала XVII столетия)*, Москва 1869 (16. април). Дионисијев приручник, међутим, описује св. Мартина папу као младог човека шиљасте браде. Што се тиче западне ликовне традиције, она је овог папу представљала изузетно ретко и то као човека у позним годинама; cf. нпр. D. Papebroch, *Conatus chronico-historicus ad catalogum Romanorum pontificum*, pars I, in: Acta S, Propylaeum ad septem tomus Maji, Bruxellis 1685, 101-102, T. 99; G. Kaster, *Martin Pp.*, LCI 7, 571.

68 Syn. CP, 70, 285. О овим мученицима cf. и Јустин, *Житија, септембар*, 430.

69 Janin, *Les églises*, 421.

ски пролози) говоре да је служба тројици мученика обављана 7. XII и 22. IX у Влахернама.[70] Неодумицу, међутим, изазива околност да о њиховом култу у српској средини нема скоро никаквих података. Менолог дечанског типика, настао негде око 1335, не предвиђа, чак, ни помен св. Мартина из Фригије током годишњег богослужења у цркви.[71] Зато би, у случају да је заиста он био представљен на северозападном ступцу, појаву портрета требало приписати личном избору сликара. При томе би било врло занимљиво сазнање да су живописци ангажовани у Дечанима одлучили да међу мученицима представе једног светитеља чији је култ по свему судећи био сасвим специфичан за Цариград. Разуме се, у декоративни програм су, због изузетно великог слободног простора на ступцима и луцима наоса, морали бити уврштени и неки ретко сликани мученици, али се не сме заборавити да се слика св. Мартина мученика јавља у Дечанима на још два места.[72]

Након св. Јована Претече, св. Петра, св. Павла и св. Николе, низ фигура са западног зида дечанског наоса наставља се представама светитеља које хришћанска црква третира као прве владаре вернике. Реч је о св. Константину и св. Јелени. Њихов заједнички портрет врло рано је постао саставни део сликаног програма византијских цркава и обично је сликан на западном зиду.[73] Тако је било и у цркви Христа Пантократора (црт. II, 249 и 250) где је и иконографско решење сасвим у складу с традицијом. Светитељи су у владарској одежди, на главама имају круне, а између себе држе велики голготски крст.[74]

Следећа фигура, на северном пиластру западног зида (црт. II, 251) представља св. Калистрата.[75] То је младић без браде и бркова, дуге косе, зачешљане иза ушију.[76] Обучен је у дугу тунику и огртач, а у десној руци држи мали крст – обележје мученишта.[77]

У крајњем северном делу западног зида, дакле – већ у простору северног брода, тј. параклиса Св. Димитрија (црт. VII, 68a и 68b), насликани су св. Пахомије и анђео који му се, према хагиографским списима, чудесно јавио у монашкој одећи.[78] Фреска је веома оштећена, али се још увек може видети да је реч о уобичајеном иконографском решењу.[79]

На суседном (северном) зиду параклиса насликани су палестински монах св. Зосима (црт. VII, 69a) и св. Марија Египатска (црт. VII, 69b). Зосима је одевен у монашку одећу, са аналавом. Десном руком приноси кашичицу Марији и причешћује је, а левом подиже путир. Марија, седа старица кратке косе, десном руком придржава хаљину коју јој је дао Зосима.

70 Cf. Дмитриевский, *Описание*, I, 8, 29; Syn. CP, 70, 285.

71 Публ. библ. Лењинград, *F п I 93*, л. 17[об], 30. Исто је и са Никодимовим (л. 44[в]–45, 65) и Романовим типиком (*Ms. slav Wuk 49*, л. 26[в], 61). Светитељ се не јавља ни у календару илустрованом у дечанској припрати. Тамо је по свему судећи, био насликан само св. Мартин епископ Тура (11. XI); cf. текст о менологу С. Кесић–Ристић и Д. Војводића у овој књизи, стр. 386 infra. Изгледа, међутим, да је у ранијим временима култ тројице мученика веома поштованих у Цариграду имао одјека међу словенским народима. Наиме, њихову памјат садрже месецослов Остромировог јеванђеља из 1057, један словенски пролог XI века из Историјског музеја у Москви и менолог познатог охридског апостола из XII столећа; cf. Сергый, о. с., 2/ч.1,252, 323.

72 Једном је, опет, представљен као младић без браде и бркова, а други пут је средовечан човек с брковима и брадом. Cf. 255, 259 infra.

73 Cf. Hadermann–Misguich, *Kurbinovo*, 245–251; K. Wessel, *Konstantin u. Helena*, RbK IV, 357–366. Најисцрпнију расправу о иконографији св. Константина и св. Јелене уз богат каталог представа доноси Д. Војводић, *Представе светитељки хришћанске историје на фрескама средњовековне Србије*, Београд 1988 (дактилографисани текст дипломског рада одбрањеног на Филозофском факултету у Београду јуна 1988), 514–550.

74 За овакву иконографску формулу нема директног објашњења у хагиографским списима па се може веровати да је реч о симболичној интерпретацији приче о проналаску и уздизању Часног крста; cf. Војводић, о. с., 524–530.

75 Петковић, *Дечани*, II, 21, T. CXLI.

76 Занимљиво је да сликарски приручник Дионисија из Фурне св. Калистрата описује као младог човека, али с црном брадом издељеном на два прамена. Cf. Denys de Fourna, *Manuel*, 157.

77 Према хагиографским изворима, св. Калистрат је био родом из Картагине. По занимању војник, страдао је заједно са 49 другова 304. године. Cf. PG 115, 881–900; Syn CP, 81–83; Јустин, *Житија, септембар*, 553–559; F. Halkin, *La Passion ancienne de S. Callistrate*, Byz 53 (1983), 233–249. О крсту као атрибуту мученика cf. G. de Jerphanion, *Les caractéristiques et les atributs des saints dans la peinture cappadocienne*, AB 55 (1937), 14–15; Underwood, in: *The Kariye Djami, 1*, 154.

78 Преподобном оцу св. Пахомију из Тиваиде јавио се у пустињи анђео у одећи великосхимника и дао му таблице на којима су била исписана правила за монашки живот. Cf. F. Halkin, *Sancti Pachomii Vitae graecae*, Bruxelles 1932 (Subs. Hag. 19), 1–456; Јустин, *Житија, мај*, 385–410.

79 Петковић, *Дечани*, II, 21, T. CXXXIV. Ни Пахомије ни анђео немају у рукама исписане свитке који се понекад јављају на њиховим представама, а које предлаже и приручник Дионисија из Фурне. Cf. Denys de Fourna, *Manuel*, 162–163.

Она јој прекрива ноге до листова. Изнад фигура је насликан сегмент неба (црт. VII, 70) испод кога се виде трагови нечитког натписа. У позадини је пустињски пејзаж. Он се, међутим, због оштећености фреске једва назире.[80]

На западном пиластру северног зида налази се фигура једног непознатог монаха,[81] који у руци има савијен свитак (црт. VII, 73). То је старац високог чела, седе косе, браде и бркова. За њим следе фигуре светих врача, Козме (црт. VII, 74) и Дамјана (црт. VII, 75). Оба су насликани са лекарским прибором у рукама.[82] Мада се у хагиографским изворима помињу три пара лекара са именима Козма и Дамјан,[83] скоро да нема сумње да је у северном дечанском параклису насликан азијски пар лекара. Наиме, двојица врача у овом параклису немају мученичке крстове у рукама, а једино азијски св. Козма и св. Дамјан нису завршили мученичком смрћу.[84]

Трећи веома поштовани св. лекар, св. Пантелејмон, насликан је наспрам Козме и Дамјана, на северној страни крајњег северозападног ступца (црт. VII, 95).[85] Обучен је у раскошно украшену хаљину и огртач, а у рукама држи лекарску кутију и пинцету. При представљању физиономије поштован је давно утврђени тип: младић без браде и бркова, са густом косом која му прекрива уши.[86]

У непосредној близини – на северном зиду параклиса, насликан је и Пантелејмонов учитељ св. Јермолај (црт. VII, 79), у пару са св. Харитоном (црт. VII, 80). Обојица су седи старци дугих брада. На себи имају монашку одећу, а у рукама савијене свитке. Уз фигуру св. Јермолаја натпис са именом је само делимично очуван (кρмо) па је то изазвало неке недоумице у литератури. Примера ради, В. Р. Петковић је сматрао да светитеља треба идентификовати као св. Хермиаса.[87] Међутим, такво име се не јавља међу св. монасима побројаним у познатим синаксарима и месецословима источнохришћанских цркава.[88] С друге стране, у прилог тврдњи да је уз св. враче у северном параклису насликан св. Јермолај осим остатака натписа говоре још близина св. Пантелејмона и физиономија светитеља представљеног до св. Харитона.[89] Збуњује једино то што св. Јермолај није био монах него презвитер.[90] Треба, међутим, имати у виду да ни остали светитељи чија би имена могла одговарати сачуваном

80 Петковић (*Дечани*, II, 21–22, T. CXXXVI) помиње да се између Зосиме и Марије Египатске назирала фигура лава, који је, према хагиографским списима (PG 87, 3697–3726; Јустин, *Житија, април*, 5–19) ископао гроб за светитељку. Изгледа, ипак, да је ту био насликан жбун. Елементи пејзажа чести су у овој сцени; cf. С. Радојчић, *Una poenitentium. Марија Египатска у српској уметности XIV века*, ЗНМ IV (1964), 255–265; Војводић, *Представе светитељки*, 484–514 (аутор детаљно расправља о иконографији Причешћа Марије Египатске у источнохришћанској уметности, доноси каталог представа, наводи хагиографске изворе и литературу).

81 Од легенде се види само епитет сѣ̄ы. Cf. Петковић, *Дечани*, II, 22, T. CXXXVI.

82 Петковић, *Дечани*, II, 22, T. CXLII.

83 Већ у типику цариградске Велике цркве светитељи са именима Козма и Дамјан помињу се по три пута: св. анаргири и чудотворци Козма и Дамјан славе се 1. XI, св. мученици Козма и Дамјан из Арабије имају "памјат" 26. XI, а св. Козма и Дамјан из Рима помињу се 1. VII; cf. Дмитриевский, *Описание*, I, 19, 26, 84–85. Исто је и у многим цариградским пролозима; cf. Syn. CP, 1114.

84 Средњовековне грчке хагиографске текстове о сва три пара светих лекара доноси L. Deubner, *Kosmas und Damian. Texte und Einleitung*, Leipzig 1907, 87–96, 208–217, 218–225. Cf. и Јустин, *Житија, октобар*, 245–248; *новембар*, 5–10; *јули*, 5–9. Ерминија Дионисија из Фурне, која такође разликује три пара светитеља са именима Козма и Дамјан, оне из Мале Азије описује као младе људе са шиљатом брадом. Cf. Denys de Fourna, *Manuel*, 161. О иконографији св. Козме и св. Дамјана cf. M.–L. David–Daniel, *Iconographie des saints médecins Côme et Damien*, Lille 1958; H. Skrobucha, *Kosmas und Damian*, Recklinghausen 1965; W. Artelt, *Kosmas und Damian*, LCI 7, 344–352.; Hadermann–Misguich, *Kurbinovo*, 240–243.

85 Петковић, *Дечани*, II, 27, T. CLX. Сачувани споменици показују да се св. Пантелејмон слика заједно са св. Козмом и св. Дамјаном најкасније од X века. Cf. Hadermann–Misguich, *Kurbinovo*, 243 sq, Mouriki, *The Mosaics*, 165 sq.

86 О иконографији св. Пантелејмона cf. Hadermann–Misguich, o. c., 243–245; Mouriki, o. c., 151–152; L. Budde, *St. Pantaleon von Aphrodisias in Kilikien*, Recklinghausen 1987.

87 Петковић, *Дечани*, II, 22, T. CXLIII. Занимљиво је да у Петковићевој књизи уз репродукцију фреске стоји другачије име светитеља – "Св. Хермес".

88 Сергый, *Месяцеслов*, 2/ч.3, 129–234; Syn. CP, 1081; Хризостом, *Светачник*, 808, 945.

89 Двојица светитеља насликани су један до другог већ на једној синајској икони X века (cf. K. Weitzmann, *The Monastery of Sainte Catherine of Mount Sinai. The Icons*, vol. I, Princeton 1976, 87–88, pl. XXXIII, CIX), а у српском сликарству пре Дечана јављају се један наспрам другог у Ариљу и Грачаници (cf. Б. Живковић, *Ариље*, Београд 1970, 11, црт. 26, 30; Тодић, *Грачаница*, 86, 91).

90 За хагиогарфске податке cf. Latyšev, *Menologii*, II, 204–216; Сан. ЦП, 843; Јустин, *Житија, јули*, 637–638.

делу натписа (св. Јерма, св. Хермоген, св. Ермеј, св. Ермес, св. Ермил, св. Ермон, св. Ермократ, св. Ермије, св. Хермес) нису били монаси.[91]

Између св. Дамјана и св. Јермолаја уметнута је фигура св. Јована Претече (црт. VII, 78).[92] Треће "појављивање" у Дечанима човека који је крстио Христа могло би се објаснити његовим изузетно снажним култом у српској средини. Такође, не треба заборавити ни то да је у простору северног параклиса насликано неколико св. пустињака, а њима је св. Јован био најстарији узор. Изузев свитка са цитатом Матејевог текста (Мат. III, 2), тип представе је сасвим другачији у односу на оне са западног и источног зида наоса. Овде је Крститељ представљен с крилима,[93] а у левој руци држи зделу са својом главом (алузија на страдање од Ирода). У позадини се види секира, ослоњена уз корен дрвета (реч је о дословном илустровању Јованове метафоре цитиране у јеванђељу; Мат. III, 10).

Низ фигура са северног зида параклиса након св. Харитона наставља св. Атанасије Атонски (црт. VII, 83), оснивач првог општежитељног манастира на Светој Гори.[94] Његови портрети појавили су се на Светој Гори већ у XI веку,[95] а у српском сликарству постају чести тек од времена краља Милутина.[96]

Изнад св. Атанасија, на зидовима другог источног прозора северног параклиса, насликана су још двојица преподобника – св. Ефросин кувар (црт. II, 82)[97] и св. Јован Колибар (црт. VII, 81).[98] Обојица су у монашкој одећи, а у рукама имају неку врсту атрибута, инспирисаних хагиографским текстовима.

Св. Ефросин, младић дуже косе, зачешљане иза ушију, држи олисталу грану јабуке, с којом се јавио у сну јереју једног манастира у Палестини, чији је био кувар.[99] У десној руци има крст, мада није завршио живот као мученик.[100] Св. Јован Колибар (Кушчник), такође приказан као младић, али с кратком косом, држи у десној руци јеванђеље златних корица. По њима га је препознала мајка кад се вратио из битинијског манастира Неусипајушчих у Цариград.[101]

У источном делу северног зида параклиса, непосредно уз олтарску преграду, налазе се фигуре двојице св. ратника. Оба су у панцирима и огртачима, а у рукама имају дуга копља. Нису сачуване легенде са њиховим именима, али физиономије и посвета параклиса св. Димитрију указују да су овде представљени најпоштованији св. војници – Ђорђе (црт. VII, 84) и Димитрије (црт. VII, 85).[102] Као патрон, св. Димитрије је насликан ближе иконостасу, исто као и св. Никола у параклису Св. Николе.

91 Syn. CP, 1081–1082; Хризостом, *Светачник*, 808–809, 945.

92 Петковић, *Дечани*, II, 22, T. CXXXVIII.

93 Представа крилатог св. Јована Претече инспирисана је пророчанством Малахије (Мал. III, 1), цитираним у јеванђељским текстовима (Мат. XV, 10; Мар. I, 2) и парафразираним у литургијској поезији. У српском сликарству први пут се јавља у Ариљу. Cf. С. Петковић, *Ариље*, Београд 1965, VI, с. 23. О оваквом иконографском решењу cf. Sdrakas, o. c., 27-31; М. Татић-Ђурић, *Икона Јована Крилатог из Дечана*, ЗНМ 7 (1973), 41–50; J. Lafontaine-Dosogne, *Une icone d'Angélos au Musée de Malines et l'iconographie de St Jean-Baptiste ailé*, Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire, ser. 6, ann. 48 (Bruxelles 1976), 121–143 (= Byz 53, 1983, 7–9).

94 Петковић, *Дечани*, II, 22, T. CXXXVIII. О св. Атанасију cf. L. Petit, *Vie de Saint Athanase l'Athonite*, AB XXV (1906), 5–89; P. Lemerle, *La vie ancienne de saint Athanase l'Athonite composée au début du XIe siècle par Athanase de Lavra*, in: Le millénaire du Mont Athos, 963–1963. Études et Mélanges, I (Venezia 1963), 59–100; J. Noret, *La Vie la plus ancienne de saint Athanase l'Athonite confrontée aux écrits laissés par le saint*, AB 100 (1982), 589–591.

95 U. Knoben, *Athanasius vom Athos*, LCI 5, 267–268; G. Galavaris, *The Portraits of St. Athanasius of Athos*, Byzantine Studies/Études byzantines 5/1–2 (Tempe, Arizona, 1978), 96–112, fig. 1–12.

96 Добри су примери из Старог Нагоричина, Грачанице, Хиландара и Светог Никите. Cf. Миљковић-Пепек, *Делото*, 61, sh. 12; С. Ћурчић, *Грачаница. Историја и архитектура*, Београд 1988, сл. 87; Бабић, *Иконографски програм у припратама*, 111; Millet, *La peinture en Yougoslavie*, III, pl. 47/3.

97 Петковић, *Дечани*, II, 22, T. CXLV, CCLXIV.

98 Петковић, *Дечани*, II, 22, T. CXLI.

99 Cf. Syn. CP, 34–35; BHG I, 191–192; Јустин, *Житија, септембар*, 243–245. Са олисталом граном на којој су плодови јабуке св. Ефросин је насликан још у Курбинову (1191); cf. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 264–265, fig. 136.

100 Syn. CP, 34–35; Јустин, о. с., 245. За објашњење појаве мученичког крста у руци преподобника cf. стр. 255 и н. 136 infra.

101 PG 114, 568–581; Syn. CP, 393; Јустин, *Житија, јануар*, 480–488 (име Колибар светитељ је добио по колиби из дворишта свог оца у којој је живео по повратку из манастира, три године непрепознат од родитеља).

102 Петковић, *Дечани*, II, 22, T. CXLIV.

Низ св. ратника, чије су фигуре одавно биле обавезан део декора сваке православне цркве,[103] наставља се у средишњем делу наоса. На источном "зиду", тј. на источној страни стубаца до којих је постављена олтарска преграда, насликани су св. Артемије (црт. II, 111), св. Луп (црт. II, 110) и св. Меркурије (црт. II, 109).

Фигура св. Артемија је заклоњена иконостасом још од почетка XIX века тако да је ранији истраживачи нису приметили.[104] И сада су људском оку једино доступни (под условом да се фреска посматра са архитрава олтарске преграде) натпис са именом светитеља и већи део његове главе. То је, ипак, довољно да се констатује за св. Артемија карактеристична христоликост (сл. 3).[105]

Св. Лупа је В. Р. Петковић идентификовао као св. Виктора,[106] иако остаци натписа (сл. 5) *такву могућност искључују. Прецизније, чињеница да је има светитеља почињало словом* " ѧ" или, евентуално, словом " а ", односно да је било веома кратко и да се завршавало сугласником (на крају натписа је слово " ь "), омогућује да се млади св. ратник препозна као св. Луп. Закључку до кога се дошло прегледом менолога и синаксара не противе се ни хагиографски и иконографски подаци о св. Лупу. Наиме, он се у богослужбеним и хагиографским списима помиње као слуга св. Димитрија[107] – једног из групе светитеља најчешће сликаних у виду ратника, па је та околност утицала да се још од XI века, ако не и раније, јављају и представе св. Лупа са оружјем.[108]

До св. Лупа насликан је, такође на североисточном ступцу, св. Меркурије (сл. 4).[109] На први поглед рекло би се да је овом светитељу придаван посебан значај јер се налази одмах до Стефана Дечанског (црт. II, 178), али изгледа да иза оваквог распореда не стоје специјалне жеље ктитора.[110] Пре ће бити да су аутори програма третирали источне стране стубаца уз олтарску преграду као источни зид северне певнице,[111] који је, затим, као и остали делови најниже зоне певнице, украшен фигурама св. ратника.[112] При том су на "западном зиду" певнице (тј. на источним странама северозападног пара стубаца) насликани св. Мина (црт. II, 112),[113] св. Теодор Стратилат (црт. II, 114)[114] и св. Теодор Тирон (црт. II, 115);[115] на "северном зиду" (јужна страна крајњег северозападног ступца) је св. Евстатије Плакида (црт. II, 113),[116] а на "јужном" (северна страна северозападног ступца) св. Александар (црт. V,

103 О месту фигура св. ратника у декоративном програму источнохришћанског храма cf. детаљно на стр. 545–546 ове књиге.

104 В. Р. Петковић *није приметио ову фигуру, исто као ни представу Христовог разговора са богатим младићем*, смештену изнад ње (црт. II, 88); cf. текст о Христовим чудима и поукама, стр. 139 supra. Имајући у виду Петковићев попис дечанских фресака, Д. Тасић је с правом истакао непостојање Артемијевог лика међу св. ратницима из наоса Дечана као једну од главних карактеристика тог дела програма; cf. Д. Тасић, *Живопис певничких простора цркве Св. Апостола у Пећи*, СКМ IV–V (1968–1971), 242, н. 30. Наиме, св. Артемије је негде од XII–XIII века постао скоро редован члан "чета" св. ратника са зидова православних цркава. О дечанским фигурама св. ратника cf. посебну расправу на стр. 567–626 infra.

105 Представљање св. Артемија са Христовим ликом предвиђа, ослањајући се на средњовековне традиције, и Дионисијев приручник. Cf. Denys de Fourna, *Manuel*, 157.

106 Петковић, *Дечани*, II, 26, T. CLVII.

107 Сергый, *Полный месяцеслов*, 2/ч.2, 254; Lemerle, *Les plus anciens recueils, II*, 199–201; cf. и стр. 610 infra.

108 Најстарији познати пример је онај са реликвијара св. Димитрија из некадашње ризнице Патријаршије у Москви (сада у Оружејној палати Кремља), настао средином XI века; cf. A. Grabar, *Quelques reliquaires de saint Démétrios et le martyrium du saint à Salonique*, DOP 5 (1950), fig. 20. Пре Дечана св. Луп се јавља као ратник (додуше, без панцира, али са мачем у руци) у Кучевишту; cf. И. М. Ђорђевић, *Сликарство у цркви св. Спаса у Кучевишту*, ЗЛУ 14 (1978), 24. Cf. и стр. 610–611 infra.

109 Петковић, *Дечани*, II, 26, T. CLVII.

110 О декоративном програму уз олтарску преграду дечанске цркве cf. Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда*, 34–35.

111 В. Корać, *Градитељска школа Поморја*, Београд 1965, 133, сматра да су источни травеји бочних бродова средишњег дела дечанског наоса имали функције певничког трансепта рашких цркава.

112 О распореду фигура св. ратника у Дечанима cf. детаљну расправу на стр. 607–621 infra, где је наведена и старија литература о питању смештања фигура св. ратника у певнице цркава.

113 Петковић, *Дечани*, II, 26–27, T. CLIV.

114 Петковић, *Дечани*, II, 25–26, T. CLIII.

115 Петковић, *Дечани*, II, 25–26, T. CLIII.

116 Петковић, *Дечани*, II, 26, T. CLVIII.

262).[117] Овај последњи светитељ је нешто ређе сликан као ратник, али је и такав иконографски тип постојао знатно пре осликавања Дечана.[118]

Као пандани овој групи св. ратника, у јужној певници насликани су св. Арета (црт. II, 120)[119] и св. Никита (црт. III, 267).[120]

Двојица најпоштованијих св. ратника – Георгије и Димитрије – посебно су истакнути сликањем на унутрашњим странама западног пара стубаца који носе куполу (црт. II, 116 и 119). На том значајном месту, видљивом одмах по уласку у наос, насликани су још св. Нестор и св. Прокопије (црт. II, 117 и 118) јер је требало попунити широке површине стубаца.

Једина ратничка фигура која се по свом месту не уклапа у логику распореда св. ратника у наосу јесте фигура св. Трофима (црт. II, 244).[121] Издвојен положај овог светитеља, односно његов непосредан "додир" са портретима породице ктитора насликаним на јужном зиду наоса (црт. VI, 72a-c),[122] вероватно није случајан, али је у овом тренутку врло тешко објашњив.[123] Поред положаја, на посебност појаве св. Трофима у Дечанима указује и околност да је мученик из Синаде изузетно ретко представљан у средњовековној уметности (као св. ратник – никада пре Дечана).[124] Уз то, св. Трофим је једини од свих св. ратника из Дечана сигниран грчки – ὁ ἁγ(ιο)ς Πρόφιμος.

Брижљиво су одабране и фигуре које су украсиле простор око "краљевског престола".[125] На источној страни северозападног ступца, изнад престола, насликани су Богородица са Христом (црт. II, 130) и св. Симеон Немања (црт. II, 131), означен као **г(оспо-ди)нь срьв(ь)скы мироточ[ь]ць**.[126] До њих је, на јужној страни ступца, св. Стефан Нови (црт. III, 293),[127] познати заштитник култа икона.[128] Одевен у монашку одећу (са аналавом), он десном руком указује на икону с ликом Христа коју држи у левој руци,[129] а у десној има свитак чији текст алудира на његову борбу против иконокласта.

На источној страни крајњег југозападног ступца (црт. II, 147) насликан је још један борац за поштовање икона – св. Теодор Студит, славни цариградски монах и писац, игуман Студијског манастира.[130] У Дечанима он има лик скоро ћелавог старца седе браде, а одевен је у јерејску одећу, са епитрахиљем, надбедреником и карактеристичним огртачем на коме је извезен велики крст (сл. 7).[131] Десном руком благосиља, а у левој држи свитак. На њему је текст (данас доста нечитак) са саветом игуману[132] што наводи на помисао да је ова представа

117 Петковић, *Дечани*, II, 26, T. CLV.

118 На пример, у цркви Кириловског манастира у Кијеву (средина XII века), у охридској Богородици Перивлепти, у Старом Нагоричину. Cf. В. Н. Лазарев, *Живопись и скульптура киевской Руси*, in; История русского искусства, I, Москва 1953, 218–220; Миљковић-Пепек, *Делото,* 43 sq, 56 sq. О иконографији св. Александра cf. детаљну расправу на стр. 607–610 infra.

119 Петковић, *Дечани*, II, 27, T. CLXI.

120 Петковић, *Дечани*, II, 25, T. CLI.

121 Петковић, *Дечани*, II, 21, T. CXLV.

122 Наспрам св. Трофима је фигура св. Стефана првомученика (црт. IV, 252).

123 О овоме cf. детаљније на стр. 617–620 infra.

124 За примере cf. стр. 618 infra.

125 О "краљевском" престолу и делу живописа који је у вези с њим детаљно пише М. Радујко (стр. 301-307 ове књиге).

126 Петковић, *Дечани*, II, 25, T. CXLV.

127 Петковић, *Дечани*, II, 25, T. CLI.

128 За текст житија cf. PG 100, 1069–1186; Јустин, *Житија, новембар*, 783–812. О св. Стефану Новом cf. и A. Kazhdan, N. Patterson Ševčenko, *Stephen the Younger*, ODB 3, col. 1985.

129 Оваква икона јавља се већ на најстаријим сачуваним представама овог светитеља из српских средњовековних цркава. Cf. И. М. Ђорђевић, *О фреско-иконама код Срба у средњем веку*, ЗЛУ 14 (1978), 83. О иконографији овог светитеља cf. и А. Δ. Παλιούρας, Εἰκονογραφία Ἁγίου Στεφάνου τοῦ Νέου, Δωδώνη 16/1 (Ιωάννινα 1987), 483–496.

130 Петковић, *Дечани*, II, 27, T. CLXI. За различите редакције житија cf. PG 99, 113–328; BHG II 279–281; Јустин, *Житија, новембар*, 231–265. О св. Теодору Студиту cf.. и A. Kazhdan, *Theodore of Stoudios*, ODB 3, 2044–2045.

131 О иконографији св. Теодора Студита cf. D. Mouriki, *The Portraits of Theodore Studites in Byzantine Art*, JÖB 20 (1971), 249–280; J. Радовановић, *Св. Теодор Студит са Христом Пантократором у Богородичиној цркви Пећке патријаршије*, in: idem, *Иконографска истраживања српског сликарства XIII и XIV века, Београд 1988, 24–29.*

132 Вероватно је текст већ у време писања прве монографије о Дечанима био у тој мери оштећен да се није могао прецизно ишчитати; у сваком случају, он није био објављен од стране В. Р. Петковића. Сачувани остаци (**блюди игоумене** ....) јасно показују да је реч о неком од бројних савета игуманима, какве је св. Теодор Студит често давао у својим списима. Cf. PG 99, col. 327–1824; A. Garzya, *Theodori Studitae Epigrammata*, ΕΕΒΣ 28 (1958), 20;

у вези са портретом другог дечанског игумана Данила,[133] смештеним одмах поред – на јужној страни крајњег југозападног ступца (црт. VI, 73).[134] Данило је насликан као човек средњих година, дуге смеђе браде. Обучен у скромну монашку одећу, без аналава, он се моли Христу, приказаном у сегменту неба. Не би било нимало необично да је дечански игуман нашао себи узор у игуману једног од најчувенијих цариградских манастира.

Вероватно случајном коинциденцијом, на месту у северном параклису које одговара положају фигуре игумана Данила у јужном параклису (северна страна крајњег северозападног ступца; црт. V, 288) налази се представа преподобног оца Данила, једног столпника насликаног у дечанском наосу.[135] То је старац седе косе и браде, с крстом у десној руци. Његов крст није, међутим, симбол страдања за веру крвљу као у случају мученика. Он симболише други тип страдања, мученичтво савешћу.[136] На глави му је кукул који је, према тексту житија, добио на поклон од старијег сабрата, св. Симеона столпника.[137]

* * *

Представом св. Данила столпника завршава се набрајање појединачних светитељских фигура у најнижој зони наоса. Преостале фигуре светитеља – углавном су то мученици – распоређене су на вишим зонама стубаца, у допрозорницима и на потрбушјима лукова. Сагласно средњовековним схватањима о хијерархији појединих делова црквеног простора, попис почињемо од источног дела наоса, где су, непосредно уз олтарску преграду или, сасвим прецизно, у највишим зонама западне стране југоисточног ступца, насликани св. Сергије (црт. II, 141) и, испод њега, св. Вакх (црт. II, 142), двојица веома поштованих светитеља у српској средини.[138] Као што то налажу хагиографска и ликовна традиција, оба имају на себи племићке одежде, са огрлицама и скиптарима.[139]

До фигуре св. Сергија, на потрбушју лука који спаја југоисточни са југозападним ступцем наоса, представљен је св. Андроник (црт. II), а за њим се ређају св. Гордије (црт. II, 139), св. Мартин (црт. II, 138) и св. Вонифатије (црт. II, 137).[140] Низ се затим наставља на источној страни југозападног ступца, где су приказани, по вертикали, св. Гервасије (црт. II, 136), св. Назарије (црт. II, 135),[141] св. Кварт (црт. II, 134), св. Јакинт (црт. II, 133) и св. Јустин (црт. II, 132),[142] До св. Гервасија и св. Назарија, на суседној, јужној страни југозападног ступца

Theodor Studites, *Jamben auf Verschiedene Gegenstande*, ed. P. Speck, Berlin 1968, 118–120; Д. С. Ищенко, *Огласительные поучения Феодора Студита в Византии и у Славян*, ВВ 40 (1979), 157–171.

133 Ово утолико пре што на другим местима св. Теодор Студит има обично другачији текст, везан за његово учење о поштовању икона; cf. Mouriki, *The Portraits*, 263 sq, посебно 270–271 (са примерима).

134 Петковић (*Дечани*, II, 27, Т. CLXI) је сматрао да овај лик није настао у исто време кад и остали део живописа. За такво гледиште заиста постоји неколико добрих аргумената (cf. текст Д. Војводића у овој књизи, стр. 276–277 infra.). О овој представи cf. и Ђорђевић, *Представа Дечанског*, 40, где је запажено да је представа игумана Данила сачињена по узору на портрет Дечанског са североисточног ступца.

135 Петковић, *Дечани*, II, 26, Т. CLV. О представама столпника у српском средњовековном сликарству cf. И. М. Ђорђевић, *Свети столпници у српском зидном сликарству средњег века*, ЗЛУ 18 (1982), 41–52; idem, *Die Säule und die Säulenheilige als hellenistisches Erbe in der byzantinischen und serbischen Wandmalerei*, XVI. Internationaler Byzantinistenkongress (Wien, okt. 1981). Akten II/5 (= JÖB 32/5), Wien 1982, 93–100. За представе св. столпника у византијској уметности cf. А. Ξυγγόπουλος, Οἱ στυλῖται εἰς τὴν Βυζαντινὴν τέχνην, ΕΕΒΣ 19 (1949), 116–129, 401–402 (са старијом литературом).

136 О хришћанском схватању да су монаси "бескрвни" мученици и о његовом одразу на иконографију српске средњовековне уметности cf. Радовановић, *Монаштво и мученичтво у сликарству манастира Хиландара и пећке патријаршије*, in: idem, *Иконографска истраживања*, 79–82; Ђурић, in; *Пећка патријаршија*, 160, 344.

137 PG 116, 969–1037; H. Delehaye, *Les saints stylites*, Bruxelles 1923 (S. H. 14), 1–94, 104–147; Јустин, *Житија, децембар*, 314.

138 Петковић, *Дечани*, II, 28, Т. CCV. О култу св. Сергија и св. Вакха код Срба cf. В. Ј. Ђурић, *Црква Св. Петра у Богдашићу и њене фреске*, Зограф 16 (1985), 29-30.

139 За хагиографске податке о св. Сергију и св. Вакху cf. PG 115, 1005–1032; I. van den Gheyn, *Passio antiquior SS. Sergii et Bacchi nunc primum graece edita*, AB 14 (1895), 373–395; Јустин, *Житија, октобар*, 151–160. О њиховој иконографији cf. C. Weigert, *Sergius und Bacchus*, LCI 8, 329–330; Mouriki, *The Mosaics*, 140–142; В. Ј. Ђурић, *Црква Св. Петра у Богдашићу*, 29–30.

140 Петковић, *Дечани*, II, 28. Сва четворица светитеља су млади људи, с тим што св. Гордије и св. Вонифатије имају кратку браду и бркове. При томе је упадљиво да представа св. Вонифатија у великој мери понавља портрет овог мученика из Грачанице. Cf. Тодић, *Грачаница*, Т. XIII. За могућности идентификације св. Мартина (погрешно означен као ст҃ъ мартїнѥ) cf. стр. 249–250 supra.

141 Петковић, *Дечани*, II, 25, Т. CCVIII.

142 Петковић, *Дечани*, II, 25, Т. CLIII, CCXIV.

(црт. III, 298 и 297), налазе се фигуре њихових састрадалника - св. Протасија и св. Келсија (сл. 8),[143] а испод ових су представљени св. Артемон (црт. III, 296), св. Хрисогон (црт. III, 295) и св. Роман (црт. III, 294).

На истој страни југозападног ступца, али на њеном ширем делу, насликани су, у паровима, св. Акакије (црт. III, 268) и св. Олвијан (црт. III, 269),[144] св. Патермутије (црт. III, 270) и св. Јакинт (црт. III, 271),[145] св. Александар (црт. III, 272) и св. Роман (црт. III, 273),[146] св. Лукијан (црт. III, 274) и један непознати мученик, вероватно св. Адријан (црт. III, 275).[147]

Насупрот ове групе мученика, на северној страни крајњег југозападног ступца, распоређене су, такође парно, фигуре св. Тирса (црт. II и III, 121) и св. Селевкија (црт. II и III, 122),[148] св. Марина (црт. II и III, 123) и св. Емилијана (црт. II и III, 124),[149] св. Неофита (црт. II и III, 125) и св. Теофилакта (црт. II и III, 126),[150] св. Калиника (црт. II и III, 127) и св. Терентија (црт. II и III, 128).[151]

У потрбушју лука који спаја два југозападна ступца насликана су двојица непознатих мученика.[152] Онај који је окренут ка југу (црт. II и III, 129) има лик младића, док је други средовечан човек кратке браде (црт. III, 276).

У јужном делу цркве фигуре мученика још се могу видети у потрбушју лукова ослоњених на мермерне ступце, а има их и у параклису Св. Николе. На луцима ослоњеним о југоисточни мермерни стубац насликани су, према истоку, св. Мартирије (црт. II, 143) и св. Маркијан (црт. II, 144),[153] а према западу – св. Сава Стратилат (црт. II, 145) и св. Арета (црт. II, 146).[154] Уз југозападни стуб, изнад пролаза из западног травеја у параклис Св. Николе, насликани су св. Стратоник (црт. II, 277) и св. Полијевкт (црт. II, 278), односно св. Ермил

143 Петковић, *Дечани*, II, 25, T. CL, CLI. Св. Назарије, св. Гервасије, св. Протасије и св. Келсије заједно су страдали у Медиолануму, у доба Нерона. Према тексту житија, Римљанин Назарије је крстио дечака Келсија и повео га са собом, а Гервасија и Протасија упознао је у тамници. Cf. PG 116, 896–908; U. Zanetti, *Les Passions grecques de saint Nazaire et ses compaignons (BHG 1323, 1323d et 1323e)*, I–II, Louvain 1974; Јустин, *Житија, октобар*, 283–291. Св. Гервасије и св. Протасије су насликани заједно већ у равенској цркви Сан Аполинаре Нуово (556–570); cf. F. W. Deichmann, *Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes, Bd. III: Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*, Wiesbaden 1958, pl. 122.

144 Петковић, *Дечани*, II, 25, T. CL.

145 Петковић, *Дечани*, II, 25, T. CLI.

146 Петковић, *Дечани*, II, 25, T. CLII.

147 Двојици средовечних мученика из највише зоне стубаца В. Р. Петковић (*Дечани*, II, 25, T. CLII) није прочитао имена. Натпис са именом св. Лукијана је, међутим, врло добро сачуван: с⟨вѣ⟩ты лѹкиани, а од натписа са именом његовог парњака преостало је: ан...нани. Прегледом менолога може се установити да би оваквом натпису могло одговарати, од мученика, само име св. Адријана или, евентуално, св. Ананије (додуше, под условом да је натпис, попут многих у Дечанима, погрешно исписан: нпр. андриани или ананиани).

148 Петковић, *Дечани*, II, 27, T. CLXII.

149 Петковић, *Дечани*, II, 27, T. CLXII.

150 Петковић, *Дечани*, II, 27, T. CLXIII. У менолозима православне цркве помиње се само један мученик по имену Теофилакт, и то међу 60 ходочасника убијених у Јерусалиму у VIII веку (славе се 21. X; cf. BHG II, 295; Хризостом, *Светачник*, 105). Он свакако није био насликан у Дечанима, ако се суди по већ поменутој средњовековној иконографској пракси да се светитељи који су страдали у великим групама не представљају издвојено. Занимљиво је, међутим, житије св. Теофилакта исповедника, епископа Никомедије, кога је цар Лав V Јерменин (813–820) протерао у Малу Азију где је злостављан умро (Syn. CP, 519–522; A. Vogt, *S. Théophylacte de Nicomédie*, AB 50, 1932, 67–82; Јустин, *Житија, март*, 149–151.) У оваквим околностима светитељеве смрти можда би се могао тражити разлог због кога су га сликари у Дечанима представили као мученика. При том је, као у случају св. Климента Анкирског, занемарен његов епископски положај. Занимљиво је, такође, да Дионисијев приручник прописује сликање св. Теофилакта исповедника као старог човека, мада ћосавог (cf. Denys de Fourna, *Manuel*, 156), а у Дечанима је св. Теофилакт младић дуге косе, без браде.

151 Петковић, *Дечани*, II, 27, T. CLXIII.

152 Петковић, *Дечани*, II, 25, помиње представу самог једног светитеља.

153 Петковић, *Дечани*, II, 27. Нотарији цариградског патријарха Павла I, страдали заједно 355. године у доба аријанских прогона (PG 115, 1289–1293; P. Franchi de' Cavalieri, *Una pagina di storia bizantina del secolo IV. Il Martirio dei santi Notari*, AB 64, 1946, 132–175; Јустин, *Житија, октобар*, 555–557), представљени су као средовечни људи, смеђе косе и браде. Они су и пре Дечана сликани заједно (cf. G. Kaster, *Marcianus und Martyrius von Konstantinopel*, LCI 7, 493), а њихово заједничко сликање препоручује и Дионисијев приручник (cf. Denys de Fourna, *Manuel*, 158).

154 Петковић, *Дечани*, II, 27. Двојица светитеља, који су понекад сликани и као ратници, овде су представљени у једноставним туникама и огртачима, с крстом у руци. Оба су старци седих брада.

(црт. II, 279) и св. Теопемпт (црт. II, 280).[155] У њиховој близини, на западном луку параклиса Св. Николе, насликани су св. Геронтије (црт. VI, 54) и св. Евпл (црт. VI, 54).[156] У потрбушју средишњег лука параклиса представљени су св. Евдоким (црт. VI, 56)[157] и један непознати мученик (црт. VI, 55).[158] Најзад, на источном луку, налазе се фигуре св. Платона (црт. VI, 58) и св. Романа (црт. VI, 57).[159]

У прозорима параклиса насликани су, од истока ка западу, најпре св. Петозарни мученици, а затим још тројица мученика, од којих је могуће идентификовати само св. Јакинта. На источној страни параклиса, у прозору до иконостаса, налазе се фигуре св. Евстратија (црт. VIa, 74) и св. Авксентија (црт. VIa, 75). У следећем прозору су фигуре св. Евгенија (црт. VIa, 76) и св. Мардарија (црт. VIa, 77), док је фигура св. Ореста, чији је део главе страдао, смештена у источни "допрозорник" другог прозора од запада (црт. VIa, 78).[160] Насупрот ње виде се незнатни фрагменти фигуре још једног мученика (црт. VIa, 79), а у западном прозору су св. Јакинт (црт. VIa, 80) и неидентификовани светитељ.[161] Његова

155 Петковић, *Дечани*, II, 27, Т. CCLXVII. Мајстору овог дела дечанског живописа поткрала се грешка при распоређивању мученичких фигура. Наиме, он је раздвојио св. Ермила и св. Стратоника, мада је на другим местима у цркви следио принцип да мученике који су страдали заједно наслика једног до другог (према хагиографским изворима Стратоник је био чувар тамнице у којој је због исповедања хришћанске вере био затворен ђакон Ермил; поверовавши у Христа и сам је страдао са својим затвореником, а сахрањени су негде у близини Сингидунума; cf. PG 114, 553–565; F. Halkin, *Trois textes grecs inédits sur les saints Hermyle et Stratonice, martyrs à Singidunum (Belgrade)*, AB 89/1–2 (1971), 5–45; Јустин, *Житија, јануар*, 309–313; М. Мирковић, *Лициније и прогони хришћана у Сингидунуму*, Зборник Филозофског Факултета XIV–1 (Београд 1979), 21–26. Треба, такође, поменути да је св. Ермил представљен као младић без браде и бркова, а св. Стратоник као средовечан човек, смеђе косе и дуже браде, што је сасвим супротно од праксе оних средњовековних мајстора, чија су дела утицала на приручник Дионисија из Фурне. Ту је Ермил описан као брадати старац, а Стратоник као голобради младић. Cf. Denys de Fourna, *Manuel*, 158 (занимљиво је, међутим, да је дечанским представама доста близак Дионисијев опис календарске слике Ермила и Стратоника; cf. ibidem, 198).

156 Петковић, Дечани, II, 27, Т. CLXIV, CLXV, CCXXIII. Средовечни светитељ означен као ЕВПЛЄ вероватно је св. Евпл мученик, слављен 30. V; cf. Syn. CP, 717 (помен светитеља у једном менологу из 1301. године; Нац. библ. Париз, *Coislin 223*); Јустин, *Житија, мај*, 649; Хризостом, *Светачник*, 470. Много је мања могућност да је то св. Евпл ђакон, мученик са Сицилије (11. и 12. VIII, cf. Syn. CP, 881–884; P. Franchi de' Cavalieri, *Note Agiografiche*, Fs. 7, Roma 1928, 1–54, 239–240; Хризостом, *Светачник*, 612). Овај светитељ, који је уживао знатно већу популарност од свог имењака, обично је представљан као младић, без браде, увек у ђаконској одећи. Cf. K. G. Kaster, *Euplus von Catania*, LCI 6, 189.

157 Петковић, *Дечани*, II, 27. Праведни Евдоким, родом из Кападокије, био је војвода у време цара Теофила (829–842) и није завршио живот као мученик. Cf. Х. Лопарев, *Житие святаго Евдокима праведнаго*, Памятники древней письменности XCVI (Москва 1893), I–XV, 1–39; idem, *Житие св. Евдокима*, ИРАИК 13 (1908), 152–252; Syn. CP, 857; Јустин, *Житија, јули*, 739. Па ипак, у Дечанима, а и раније, на пример у Краљевој цркви (cf. Бабић, *Краљева црква*, сл. 62), овај светитељ је насликан у "друштву" мученика, с крстом у руци. У обе цркве св. Евдоким је представљен као млад човек, али се два портрета у свему не подударају; у Студеници светитељ има изразито дугу коју му пада преко рамена. Дионисијев приручник описује св. Евдокима као младог човека са тек израслом брадом. Cf. Denys de Fourna, *Manuel*, 168.

158 То је младић без браде и бркова. Петковић, *Дечани*, II, 27, констатује да фигура светитеља који је био насликан до св. Евдокима уопште није сачувана.

159 Петковић, *Дечани*, II, 27. Ерминија такође предвиђа да се св. Роман и св. Платон представљају заједно, и то као млади људи без браде. Cf. Denys de Fourna, *Manuel*, 158. У Дечанима, међутим, оба светитеља имају браду: Платон, који је био старији, дужу, а Роман крађу. Сличне представе св. Платона и св. Романа сачуване су у Старом Нагоричину. Cf. Millet, *La peinture en Yougoslavie*, III, pl. 112/4.

160 В. Р. Петковић у монографији о сликарству Дечана не помиње представе св. Петозарних мученика (такав епитет православна црква често даје св. Евстратију, св. Авксентију, св. Евгенију, св. Мардарију и св. Оресту – мученицима страдалим у Севастији јерменској, у време Диоклецијанових прогона хришћана; cf. PG 116, 468–505; Syn CP, 305–306; Јустин, *Житија, децембар*, 365–385), па је потребно да се оне укратко опишу. Св. Евстратије је насликан као старији човек дуге проседе браде, св. Авксентије има лик старца седе косе и браде, а св. Евгеније и св. Мардарије су средовечни људи кратке смеђе косе и браде. Од натписа са именом св. Мардарија сачувана су само завршна слова, али се он може лако идентификовати по крзненој капи с којом је обично представљан (cf. K. Weitzmann, *Illustrations to the Lives of the Five Martyrs of Sebaste*, DOP 33 (1979), 97–112; Mouriki, *The Mosaics*, 143–148). Св. Орест је младић без браде и бркова. То одговара његовим старијим представама, а исти опис св. Ореста може се наћи и у Дионисијевој ерминији. Cf. Denys de Fourna, *Manuel*, 159. Треба, међутим, имати у виду да се описи које даје приручник за св. Мардарија (старац) и св. Евгенија (младић са тек израслом брадом) не подударају са дечанским портретима ових светитеља.

161 Петковић, *Дечани*, II, 22, од фигура из западног прозора помиње само св. Јакинта ("Хијакинт"), уз запажање да је његов лик "ишчезао". Лик је, међутим, солидно очуван; реч је о представи средовечног човека с брадом и брковима.

фигура, насликана до западног зида (црт. VIa, 81), веома је оштећена шалитром, али се назире да је ту био приказан средовечан мученик, с брковима и брадом.

* * *

У горњим зонама северног дела цркве насликан је отприлике исти број мученика као у одговарајућим зонама јужног дела храма. До олтарске преграде, на североисточном ступцу, изнад ратничке представе св. Лупа ређају се фигуре св. Агатона (црт. II, 160),[162] св. Евсигнија (црт. II, 159),[163] св. Пуда (црт. II, 158),[164] св. Агатангела (црт. II, 157)[165] и, у врху ступца, св. Климента Анкирског (црт. II, 156).[166]

Низ се наставља на потрбушју лука који спаја североисточни са северозападним ступцем. До св. Климента Анкирског насликан је св. Агатоник (црт. II, 155),[167] а иза њега су, на истом луку, св. Исидор (црт. II, 154), св. Евпсихије (црт. II, 153) и св. Хрисант (црт. II, 152).[168]

Испод св. Хрисанта, на источној страни северозападног ступца насликани су, по вертикали, св. Роман (црт. II, 151),[169] св. Севастијан (црт. II, 150),[170] св. Полијевкт (црт. II, 149)[171] и, на крају, изнад двојице светих Теодора, св. Василиск (црт. II, 148).[172]

Њихови пандани на супротној (западној) страни истог ступца су, одоздо навише, св. Мартин (црт. IV и IVa, 287),[173] св. Орест (црт. IVa, 286), св. Авксентије (црт. IVa, 285),[174] св. Агатоник (црт. IVa, 284) и св. Теопемпт (црт. IVa, 283).[175]

162 Петковић, *Дечани*, II, 26, T. CCXV.

163 Cf. Петковић, *Дечани*, II, 26, T. CCXV, где је светитељ погрешно идентификован као св. Сисиније (?). Св. Евсигније (у Дечанима означен као ϲ̅ϯ̅ ⲉⲩⲥⲓⲅⲛⲓⲟⲥ) био је по занимању војник, родом из Антиохије. Сведок смрти св. Василиска, чије је мучеништво описао, и сам је страдао, у време цара Јулијана. Cf. Syn. CP, 867–870; P. Devos, *Une recension nouvelle de la Passion grecque BHG 639 de Saint Eusignios*, AB 100 (1982), 209–228; Јустин, *Житија, август*, 89–90. У Дечанима је насликан као средовечан човек смеђе браде (Дионисијев приручник препоручује сликање св. Евсигнија као старог човека, сагласно житију; cf. Denys de Fourna, *Manuel*, 207).

164 Петковић, *Дечани*, II, 26. Св. Пуд, један од 70 апостола, поменут у другој Павловој посланици Тимотију (2 Тим. IV, 21), страдао је у Риму, у време Нерона. Cf. Syn. CP, 601–603; BHG III, 11–12; Јустин, *Житија, април*, 207. Изузев менолошких представа, његове слике су у средњем веку биле ретке. Дионисијева ерминија га описује као младог човека са тек израслом брадом (cf. Denys de Fourna, *Manuel*, 153). У Дечанима је он, сасвим супротно, представљен као старац кратке седе браде.

165 Петковић, *Дечани II*, 26, T. CCXI.

166 Петковић, *Дечани*, II, 26, T. CCXI, идентификује овог светитеља као св. Климента исповедника, мада нема сумње да је реч о представи свештеномученика Климента Анкирског јер је одмах испод њега насликан св. Агатангел, састрадалник мученика из Анкире (за текст житија двојице светитеља cf. PG 114, 816–893; Syn. CP, 415–418; Јустин, *Житија, јануар*, 719–738). Забуну је можда проузроковало то што св. Климент није у архијерејском орнату, него на себи има, као и остали мученици, племићки огртач и хаљину. Иначе, двојица мученика су заједно представљани у православној уметности и пре живописања Дечана, нпр. у Грачаници; cf. Тодић, *Грачаница*, 86, 101.

167 Петковић, Дечани, II, 28, T. CXCII. Дечанском портрету св. Агатоника веома је блиска представа овог светитеља из цркве манастира Христа Хоре. Cf. *The Kariye Djami*, 3, T. 157.

168 Петковић, *Дечани*, II, 28, T. CXCII.

169 Петковић, *Дечани*, II, 26, T. CCX.

170 Петковић, *Дечани*, II, 26, T. CCX.

171 Петковић, *Дечани*, II, 26, T. CCXV.

172 Петковић, *Дечани*, II, 26, T. CCXV. Према хагиографским изворима, св. Василиск је био у роду са св. Теодором Тироном, а с њим је и утамничен, па је вероватно ово био разлог да он буде насликан у непосредној близини славног св. ратника. За хагиографске податке о св. Василиску cf. Syn. CP, 503–506, 699–702; Delehaye, *Les légendes*, 202–213; Јустин, *Житија, март*, 57–66, *мај*, 517–526.

173 Петковић, *Дечани*, II, 25, T. CLIV. О овој фигури cf. детаљно на стр. 249-250 supra.

174 Петковић, *Дечани*, II, 25, T. CXXXI. Овде вероватно није реч о светитељима из групе петозарних мученика, насликаним у допрозорницима јужног параклиса. Св. Авксентије, онај који је страдао скупа са св. Евстратијем, св. Евгенијем, св. Мардаријем и св. Орестом, увек је представљан као старац с брадом (cf. нап. 160 supra), а тако га описује и ерминија (cf. Denys de Fourna, *Manuel*, 159). Насупрот томе, на северозападном ступцу дечанског наоса с овим именом се јавља портрет младића дуге косе, без браде и бркова. То би могао бити св. Авксентије мученик чији помен пада 10. априла. Cf. Хризостом, *Светачник*, 390. Што се тиче представе св. Ореста, његова физиономија одговара представама св. Ореста из групе петозарних мученика, али не треба заборавити да се у менолозима и синаксарима помиње више мученика с тим именом. Cf. Syn. CP, 1143; BHG II, 158; Хризостом, *Светачник*, 888. Најзначајнији међу њима је св. Орест мученик из кападокијског града Тијане; cf. PG 116, 120–128; Syn. CP, 210, 810; Јустин, *Житија, новембар*, 202–205.

175 Петковић, *Дечани*, II, 25, T. LXXXIX. Светитељ насликан до св. Агатоника обележен је као ὁ ἁγ[ιο]ς Θέοπτος па би се на основу натписа могао идентификовати као св. Теопемпт или као св. Теопист. Ова друга могућност мало је вероватна због два разлога: св. Теопист, син св. Евстатија Плакиде, страдао је са својим оцем још као дете и, уз

И северна страна северозападног ступца прекривена је фигурама мученика. На њеном ужем делу, изнад св. Данила столпника, насликани су св. Алипије (црт. V, 289),[176] св. Горгоније (црт. V, 290) и св. Порфирије (црт. V, 291).[177] Сасвим на врху види се фигура св. Мартирија (црт. V, 292).[178]

На ширем делу северне стране истог ступца насликани су, у паровима, св. Мартин (црт. II, 260) и св. Никифор (црт. II, 261),[179] а затим, изнад њих, св. Козма (црт. II, 258) и св. Дамјан Арабљани (црт. II, 259),[180] св. Мартирије (црт. II, 256) и св. Маркијан (црт. II, 257),[181], а у највишој зони ступца су мученици из Персије, св. Савел (црт. II, 254) и св. Исмаил (црт. II, 255).[182] Насупрот њих, на јужној страни крајњег северозападног ступца насликан је брат св. Савела и св. Исмаила, св. Мануил (црт. II, 174), а до њега још један мученик истог порекла, св. Јаков Персијски (црт. II, 173).[183] Сва четворица су у необичним капама (сл. 10), којима се желело алудирати на њихово порекло.[184] Испод су представљени св. Калистрат (црт. II, 172) и св. "Артије" (црт. II, 171),[185] а затим следе два пар св. лекара – св. Козма (црт. II, 170) и Дамјан (црт. II, 169),[186] па св. Кир (црт. II, 168) и св. Јован (црт. II, 167).[187]

то, представљан је само са члановима своје породице. Cf. Syn. CP, 59-61, Јустин, *Житија, септембар*, 353-370; F. Werner, *Eustathius*, LCI 6, 194-199.

176 Петковић, *Дечани*, II, 26, где је св. Алипије мученик идентификован као св. Алимпије столпник. Поред натписа и неодговарајуће иконографије за представу столпника, овакву идентификацију спречава и чињеница да је преподобни Алимпије увек представљан с физиономијом седог старца дуге браде (cf. K. G. Kaster, *Alypius der Stylit*, LCI 5, 105–106; И. М. Ђорђевић, *Свети столпници*, 43), а дечански св. Алипије је младић без браде и бркова.

177 Петковић, *Дечани*, II, 26. И св. Горгоније и св. Порфирије имају физиономије старијих људи, с краћом брадом и брковима (сл. 9).

178 Cf. Петковић, *Дечани*, II, 26, где се кратко каже: "један светитељ чији се натпис изгубио". Св. Мартирије је представљен као младић без браде и бркова (сл. 10). То по свему судећи није онај св. Мартирије што је слављен са св. Маркијаном, с којим је у Дечанима насликан два пута (cf. стр. 256, 259). Један цариградски пролог из 1063. године (Par. gr. 1590) помиње на првом месту за девети новембар памјат св. Онисифора, Мартирија и Порфирија; cf. Syn CP, 205. Како је у Дечанима Порфирије насликан одмах испод св. Мартирија, нема сумње да је реч о састрадалнику двојице мученика из Пентаполиса. Занимљиво је, међутим, да већина других месецослова и пролога за тај дан наводи само Онисифора и Порфирија или им придружује друге мученике (Христофора, Мавру, Тимотеја, Артемона или Нарсија), а не св. Мартирија; cf. Дмитриевский, *Описание*, I, 22; Syn. CP, 205; Јустин, *Житија, новембар*, 143–144.

179 Петковић, *Дечани*, II, 26, T. CLXIV (аутор св. Мартина - ⁓ мартин[ь] омашком идентификује као св. Марина). О идентификацији дечанских фигура мученика с именом Мартин cf. стр. 249-250 supra.

180 Петковић, *Дечани*, II, 26, T. CLVI. Лаку идентификацију светитеља обезбеђују арапски турбани насликани на њиховим главама (турбане предлаже и Дионисијева ерминија; cf. Denys de Fourna, *Manuel*, 161). За житије двојице св. врача cf. Deubner, o. c., 218–225; Syn. CP, 144–146; Јустин, *Житија, октобар, 332–*333. О постојању три пара св. лекара са именима Козма и Дамјан cf. стр. 251, нап. 83 и 84 supra.

181 Петковић, *Дечани*, II, 26, T. CLVII. Царски нотари имају различите физиономије у односу на представе из јужног дела наоса. Мартирије је голобради младић, а и Маркијан (сл. 9) је млад човек, с тим што има кратку браду и бркове.

182 Петковић, *Дечани*, II, 26, T. CLVII.

183 Петковић, *Дечани*, II, 26, T. CLX.

184 Према хагиографским списима, св. Мануил, св. Савел и св. Исмаил били су рођена браћа, родом из Персије. Погубио их је због исповедања хришћанске вере цар Јулијан, мада су на његов двор стигли као посланици персијског цара. Cf. Syn. CP, 753–754; Latyšev, *Menologii*, II, 67–72; Јустин, *Житија, јуни*, 413–419. Св. Јаков, племић на персијском двору, страдао је у доба цара Бахрама V Гура (420–438), више од педесет година касније; cf. P. Devos, *Le Dossier hagiographique de S. Jacques l'Intercis, I*, AB 71 (1953), 157–210; II, AB 72 (1954), 213–256; Јустин, *Житија, новембар*, 767–779.

185 Петковић, *Дечани*, II, 26, T. CLX, CLXV. У менолозима и синаксарима не помиње се светитељ са именом Артије (⁓ артіе). Од светитеља сличног имена могло би се, евентуално, помишљати на св. Арта, мученика из Александрије (6. VII), и св. Архија из Никомедије (15. IX), али је њихов култ био сасвим ограничен. Cf. Хризостом, *Светачник*, 41, 546. Пре ће, зато, бити да је овде дошло до грешке исписивача који је скраћено исписао име неког светитеља, можда св. Артемија, али је пропустио да напише титлу. Ово уголико пре што је при писању натписа на фрескама дечанске цркве долазило до скраћивања имена мученика, нпр. – уместо Теопемпт написано је ὁ ἁγ[ιο]ς Θέοπτος, а св. Јован врач означен је као ⁓ ιѡнь.

186 Петковић, *Дечани*, II, 26, T. CLIX. Реч је, свакако, о св. Козми и св. Дамјану из Рима, светитељима страдалим од руке завидљивог учитеља (славе се 1. VII; cf. Syn. CP, 791; Deubner, o. c., 208–217; Јустин, *Житија, јули*, 5–9). Наиме, Козма и Дамјан из Мале Азије (1. XI), који нису живот завршили као мученици, представљени су на северном зиду параклиса Св. Димитрија, а портрети св. Козме и св. Дамјана, мученика из Арабије (17. X и 26. XI), налазе се на северној страни северозападног ступца (cf. supra). За хагиографске податке који говоре о постојању три пара св. лекара са именом Кузма и Дамјан и за литературу посвећену иконографији ових светитеља cf. нап. 83 и 84 supra.

187 Петковић, *Дечани*, II, 26, T. CLVIII. Св. врачи Кир и Јован заједно су страдали у Египту (cf. PG 87, 3677–3696; PG 114, 1232–1249; Јустин, *Житија, јануар*, 891–894), а представљани су у пару још пре иконоклазма. Cf. K. G. Kaster, *Abbacyrus (Cyrus) und Johannes*, LCI 5, 1973, 2–3 (са примерима).

Потрбушје лука који спаја северозападни пар стубаца заузимају фигуре св. Созонта (црт. II, 253) и св. Галактиона (црт. II, 175).[188]

Св. Созонт и св. Галактион имају неку врсту пандана у фигурама насликаним на потрбушју лука који спаја североисточни пар стубаца. Оне представљају св. Фотија (црт. II, 161) и св. Аникиту (црт. II, 162).[189]

Низ представа мученика наставља се на потрбушјима лукова ослоњених уз два северна мермерна ступца. Ту је насликано укупно осам мученика. Уз североисточни мермерни стубац су: до истока – св. Андреј (црт. II, 163) и св. Сава (црт. II, 164),[190] а до запада – св. Арета (црт. II, 165) и св. Артемон (црт. II, 166).[191] На потрбушју лукова ослоњених уз северозападни стуб насликани су св. Нестор (црт. II, 266) и св. Луп (црт. II, 265),[192] односно св. Кирик (црт. II, 263) и св. Јулита (црт. II, 264).[193]

Св. Јулита и раније поменуте светитељке – св. Јелена и св. Марија Египатска – нису једине св. жене представљене у наосу Дечана. У источном прозору северног параклиса, одмах до иконостаса, насликане су св. Фотина (црт. VII и VIIa, 86) и једна неидентификована мученица (црт. VII и VIIa, 87).[194] Ова светитељка одевена је као владарка.[195] Носи гранацу са манијаком и лоросом, а на глави јој је отворена круна. У десној руци држи крст. Св. Фотина Самарјанка[196] на глави има светли вео (сл. 11).[197]

188 В. Р. Петковић уопште не помиње ове две фигуре. Св. Созонт је представљен као младић с кратком брадом и брковима. Св. Галактион, идентификован на основу неколико очуваних слова натписа (гала), има физиономију старијег човека седе косе и браде. Његов портрет, веома сличан дечанском, сачуван је у цркви Св. Никите код Скопља (осликана ускоро после 1321; податак о представи св. Галактиона наведен је на основу личне документације). Супротно традицији која је, изгледа, поштована у српском сликарству XIV века Дионисијев приручник прописује да се св. Галактион представља као младић са тек изниклом брадом. Cf. Denys de Fourna, *Manuel*, 195.

189 Петковић, *Дечани*, II, 28, T. CLXVII. Просторно гледајући, ове две фигуре налазе се у олтару цркве, јер се потрбушје лука који спаја северни пар источних стубаца налази иза олтарске преграде. У погледу декорације оне, међутим, несумњиво припадају програму наоса. Иначе, св. Фотије и св. Аникита насликани су заједно јер су заједно и страдали, у Никомедији, током Диоклецијанових прогона хришћана; cf. Syn. CP, 885–886; Latyšev, *Menologii*, II, 269–273; Јустин, *Житија, август*, 207–210. И Дионисије предвиђа њихово заједничко представљање, описујући их као младе људе. Cf. Denys de Fourna, *Manuel*, 162.

190 Петковић, *Дечани*, II, 27. Вероватно је овде реч о представама двојице веома поштованих мученика стратилата, св. Андреја и св. Саве. Они су због свог војничког занимања понекад сликани у униформи. Тако је било, на пример, у Ресави, где се двојица светитеља налазе један до другог, на источним странама западног пара стубаца у наосу. Cf. Живковић, *Манасија*, VIII– црт. 2/8 и 3/15. За хагиографске податке о св. Андрејy и св. Сави Стратилатима cf. PG 115, 596–605; Syn. CP, 627, 907–909; BHG I, 38, III, 67; Auctarium BHG, 228–229; Јустин, *Житија, април*, 377–379; idem, *Житија, август*, 337–343.

191 Петковић, *Дечани*, II, 27, T. CLXIII. Св. Арета, који је према хагиографским изворима био успешан војсковођа и који је страдао као заповедник одбране града Неграна од неверника, понекад је, попут двојице стратилата насликаних на суседном луку, био представљан у униформи и са оружјем (добар пример је сачуван управо у Дечанима; за хагиографске и иконографске податке о св. Арети cf. текст о дечанским св. ратницима у овој књизи, на стр. 616–617 infra). Четврти светитељ из ове групе, св. Артемон, био је презвитер из Фригије (cf. R. Abicht, C. Reichelt, *Quellennachweise zum Codex Suprasliensis*, Archiv für slavische Philologie 20, Berlin 1898, 185–199; Јустин, *Житија, април*, 183–190) и није представљан као ратник.

192 Петковић, *Дечани*, II, 27, T. CCLVII. Св. Луп и св. Нестор насликани су у дечанској цркви, попут св. Арете, и као ратници и као мученици. Cf. стр. 253-254 supra. Њихова заједничка представа на луку може се објаснити тесном везом оба светитеља са култом св. Димитрија. Наиме, хагиографски текстови о заштитнику Солуна помињу Лупа као његовог слугу (cf. нап. 107 supra), а Нестор је био Димитријев ученик и боравио је, пре свог страдања, код славног светитеља у тамници. Cf. PG 117, 129; Syn. CP, 163–168; Јустин, *Житија, октобар*, 564–568, 583–586. По свему судећи св. Нестор и св. Луп били су насликани један до другог већ на вратима славног киворија солунске базилике, а затим и на бројним реликвијарима XI и XII века. Cf. Grabar, *Quelques reliquaires*, 3–28, fig. 3, 10, 20. О целом питању cf. детаљније на стр. 610–611 ове књиге.

193 Петковић, *Дечани*, II, 27, T. CCLVI. Св. Кирик, мада убијен као трогодишње дете, насликан је као одрастао дечак, одевен у белу хаљину кратких рукава. Кажипрстом десне руке показује чело, чиме се алудира на начин његовог страдања. Слично иконографско решење било је примењено још у цркви Св. Николе у Манастиру (1271) и касније је било омиљено на Балкану; cf. Војводић, *Представе светитељки*, 458–483 (са каталогом сачуваних представа у православном свету). За хагиографске списе о св. Кирику и св. Јулити cf. G. Van Hooff, *Sanctorum Cyrici et Julittae acta graeca sincera nunc primum edita*, AB 1 (1882), 192–207; Latyšev, *Menologii*, II, 173–176; Јустин, *Житија, јули*, 349–353.

194 Петковић, *Дечани*, II, 22. Од дугог натписа исписаног крај светитељкине главе јасно се чита само: ста ... мати.

195 Cf. Петковић, *Дечани*, II, T. CXLV, где је светитељка погрешно означена као св. Фотина.

196 Реч је о Самарјанци која је разговарала с Христом на "извору Јаковљевом" (Јован IV, 5–42). Према хагиографским изворима, она је касније почела да проповеда јеванђеље и зато страдала заједно са својим сестрама и синовима, у Риму; cf. Syn. CP, 549–550; Јустин, *Житија, март*, 399–405.

До св. жена, у суседном прозору (црт. VIIa, 81 и 82) налазе се већ описане фигуре двојице св. преподобника,[198] а у трећем прозору параклиса (бројећи од истока) насликани су св. Христофор (црт. VII, 77)[199] и један неидентификовани мученик (црт. VII, 76). Једва видљиви остаци натписа не допуштају тачну идентификацију.[200] Реч је о средовечном човеку с брковима и кратком брадом. У "допрозорницима" западног прозора параклиса Св. Димитрија налазе се фигуре св. Маманта (црт. VIIa, 72) и једног тешко препознатљивог мученика (црт. VIIa, 71) – средовечног човека смеђе косе и браде.[201] Можда је то св. Созонт или, евентуално, св. Сосипатр, будући да су од натписа са именом светитеља сачувана прва два слова (со...).[202]

* * *

Распоред појединачних фигура у наосу и параклисима дечанске цркве, једнако као и њихова иконографска решења, ни по чему не одступају од принципа који су вековима били поштовани у православном свету. Сликари су, без сумње, одлично познавали проверене обрасце, створене у Цариграду и другим великим уметничким центрима Византије. Због тога се светитељи насликани у најнижој зони наоса лако препознају и онде где нису сачувани натписи са њиховим именима. Живописцима је једине тешкоће проузроковао огроман простор цркве, наметнувши потребу да се међу појединачним фигурама, нарочито међу мученицима, нађу и они који су раније били изузетно ретко представљани па се за њих нису лако могли наћи добри модели. Пронађено је, међутим, једноставно решење. Тамо где ликовна традиција није налагала врло одређен тип физиономије и одеће прибегло се шаблону, при чему је одабиран један од четири стандардизована типа физиономије.

Лик врло младог човека дуге косе, без бркова и браде, имају св. Полијевкт (два пута), св. Агатоник (два пута), св. Мартин (два пута; црт. IV, 287 и II, 138), св. Теопемпт (два пута), св. Мартирије (два пута; црт. II, 256 и V, 292), св. Агатон, св. Севастијан, св. Хрисант, св. Сергије, св. Вакх, св. Јустин, св. Андроник, св. Олвијан, св. Патермутије, св. Александар, св.

197 Већ на најстаријој сачуваној представи, из припрате Св. Николе τοῦ Κασνίτζη у Костуру (XII век), св. Фотина има светли вео преко главе, а одевена је као властелинка; cf. Војводић, *Представе светитељки*, 120–123 (са каталогом сачуваних представа).

198 Cf. стр. 252 supra.

199 Петковић, *Дечани*, II, 22, T. CCLXIV. Светитељ сигниран као крьстофорь има физиономију младића без бркова и браде, управо онакву каква се види на многим његовим средњовековним представама, а коју предвиђа и ерминија Дионисија из Фурне. Cf. И. М. Ђорђевић, *Свети Христофор у српском зидном сликарству средњег века*, Зограф 11 (1980), 63–67; Denys de Fourna, *Manuel*, 159.

200 Петковић, *Дечани*, II, 22, саопштава да је пандан св. Христофору св. Порфирије ("стꙑ порфирик"), али судећи по преосталим траговима слова тешко да је то читање тачно.

201 Петковић, *Дечани*, II, 22, само кратко саопштава да су фигуре двојице светитеља из западног прозора јако оштећене, без покушаја идентификације. Међутим, св. Мамант се једноставно препознаје уз помоћ натписа – стꙑи мама. Мученик из Пафлагоније (страдао у Кесарији као петнаестогодишњак), који је у средњем веку био посебно поштован на Кипру, у Дечанима је представљен као средовечан човек с краћом брадом и брковима, а то не само да није у складу са хагиографском традицијом (Syn. CP, 5-7; BHG II, 72-74; Јустин, *Житија, септембар*, 39-48) него је у раскораку са средњовековном ликовном праксом и са Дионисијевим приручником, где је св. Мамант описан као голобради младић. Cf. С. Габелић, *Представе св. Маманта у зидном сликарству на Кипру*, Зограф 15 (1984), 69–74, сл. 1–10 (са старијом литературом); Denys de Fourna, *Manuel*, 159.

202 Међу мученицима чија су почетна слова имена С и О свакако је најпоштованији био св. Созонт, пастир из Ликаоније, који је страдао у Помпеополису; cf. PG 115, 633–640; Syn. CP, 21–23; Јустин, *Житија, септембар*, 145–148. Међутим, мученик са овим именом већ је насликан у Дечанима (на потрбушју лука између северозападног пара стубаца; црт. II, 253), а што је још важније већина портрета приказује св. Созонта пастира као младића без бркова и браде (добри примери, поред дечанског са лука, сачувани су у цркви св. Созонта у Геракију, у Старом Нагоричину, Грачаници и у Св. Никити код Скопља; cf. Ν. Μουτσόπουλος, Γ. Δημητροκάλλης, Γεράκι. Οι εκκλησίες του οικισμού, Θεσσαλονίκη 1981, 211, πίν. 335; Haman–Mac Lean, Hallensleben, *Die Monumentalmalerei*, Taf. 276; Живковић, *Грачаница*, V–зап. страна/сев. брод). С друге стране, видели смо да су у Дечанима међу мученицима могли бити насликани и апостоли (св. Пуд, cf. 257 supra), па треба имати на уму да се један од 70 апостола звао Сосипатр. Ученик св. Павла, проповедао је са св. Јасоном на Крфу и ту је био мучен (Syn. CP, 633–636; BHG II, 258; Јустин, *Житија, април*, 435–438). Два светитеља су заједно и представљани, најчешће у оквиру илустрованог календара (у српским црквама у Старом Нагоричину и Грачаници); cf. Мијовић, *Менолог*, 277, 297. Дионисијев приручник описује св. Сосипатра као младог човека, заокругљене браде; cf. Denys de Fourna, *Manuel*, 152. Остали мученици чије би име одговарало сачуваним фрагментима натписа (Сократ, Солохон, Ситеј, Совел, Сосије, Сотерних, итд.) нису уживали значајнији култ па су њихове представе изузетно ретке у програмима цркава, чак и у оквиру календара; cf. Denys de Fourna, о. с., 333-334; LCI 8, 380–382; Мијовић, *Менолог*, 429.

Хрисогон, св. Келсије, св. Марин, св. Емилијан, св. Теофилакт, св. Ермил, св. Евдоким, св. Алипије, св. Кирик, св. Луп, св. Нестор, св. Христофор, св. Калистрат (црт. II, 251), св. Авксентије (црт. IVa, 285), св. Орест (црт. IV, 286), св. Аникита и три неидентификована мученика.

Физиономију младића, али уз додатак краће браде и бркова, имају св. Созонт, св. "Артије", св. Вонифатије, св. Гордије, св. Јован, св. Маркијан (црт. II, 257), св. Агатангел, св. Никифор, св. Порфирије, св. Горгоније, св. Роман (два пута; црт. III, 294 и VI, 57), св. Терентије, св. Неофит, св. Тирс, св. Артемон (црт. III, 296), св. Лукијан, св. Јакинт (црт. III, 271), св. Акакије и један неидентификовани светитељ.

Трећи тип физиономије – средовечан човек с брковима и брадом – добили су св. Фотије, св. Мамант, св. Артемон, св. Јаков Персијански, св. Мануил, св. Исмаил, св. Савел, св. Калистрат, св. Козма и св. Дамјан из Рима, св. Козма и св. Дамјан Арабљани, св. Мартин, св. Јакинт (црт. VIa, 80), св. Евгеније, св. Евпл, св. Платон, св. Стратоник, св. Маркијан, св. Мартирије, св. Калиник, св. Селевкије, св. Протасије, св. Роман (два пута), св. Гервасије, св. Кварт, св. Василиск, св. Евсигније, св. Мардарије, св. Адријан, св. "Христин", св. Сосипатр (?) и два неидентификована мученика.

Најзад, св. Арета (два пута), св. Сава Стратилат (два пута), св. Андреја Стратилат, св. Галактион, св. Кир, св. Авксентије, св. Евстратије, св. Геронтије, св. Назарије, св. Јакинт, св. Евпсихије, св. Исидор, св. Климент Анкирски, св. Пуд и један неидентификовани светитељ насликани су као стари људи седе косе и браде.

И одећа је код свих ових светитеља углавном иста. То су дуге хаљине, често украшене извезеним оковратницима и наруквицама, а преко њих су сликани огртачи причвршћени копчом на прсима или омотани у виду хламида. Као ознаку мученишгва скоро сви светитељи носе мали крст у десној руци.[203]

Што се тиче избора мученика, није прихватљиво својевремено запажање В. Р. Петковића да "падају у очи чисто латинска имена светитеља".[204] Сасвим супротно, скоро сваког мученика који је насликан у дечанском наосу славила је и слави православна црква. За два једина изузетка – реч је о појави св. "Артија" и св. "Христина" – постоји објашњење: по свему судећи, исписивачи натписа на фрескама или сами сликари направили су грешке. Као што је већ речено, таква имена не само да се не јављају у менолозима и синаксарима источнохришћанске цркве него им нема ни у латинским хагиографским изворима.

В. Р. Петковић је приметио и то да "форме имена у сигнатурама слика појединих светитеља јасно упућују на Италију". При том је навео имена као што су "Хрисогоне, Куарте, Калистрате, Иакинте, Вахе".[205] Међутим, ни ова тврдња није на месту. Наиме, писац монографије о дечанском живопису свакако је био у праву закључивши да мајстори нису разумели српски језик,[206] али се изгледа њихове грешке не могу окарактерисати као италијанизми. Пре ће бити да су исписивачи натписа, не знајући српски правопис, по угледу на грчки језик и ортографију "унифицирали" имена заједно представљаних светитеља (најчешће двојице, али понегде и четворице).[207] При томе је важно нагласити да се овај поступак не запажа само код имена која се завршавају на слово " ε ". Тако имамо примере као што су: **патермутие – іакинте – хрисогоне; мартирие – маркиане; сергие – ваχе; гордие – андронике; гервасие – наζарие – кварте – іакинте**, али и: **теренти – калиники** или **арета – сава стратилата.**

203 Cf. нап. 76 supra. Занимљиво је да су на појединим местима у горњим зонама сликари пропустили да насликају крстове, иако су били предвидели да их мученици држе у рукама. То показује положај руку фигура без крстова.

204 Петковић, *Дечани*, II, 60. Као примере В. Р. Петковић наводи св. Вонифатија, св. Јустина, св. Кварта, св. Мартина, св. Севастијана, св. Лупа, св. Геронтија и св. Трофима.

205 Петковић, *Дечани*, II, 71.

206 То показују местимичне "упадице" грчког писма и бројне грешке учињене при исписивању натписа у Дечанима (v. нпр. натпис који прати сцену *Христов разговор са Натанаилом*, где је погрешно цитиран јеванђељски текст; cf. М. Марковић, *Христова чуда и поуке*, 111, н. 78).

207 Мисли се на околност да у грчком језику имена светитеља углавном имају исти завршетак -ος, -ας, -ης. Cf. на пример, попис светитељских имена у издању синаксара цариградске цркве (Syn. CP, 1041–1180). Тврдња П. Мијовића (*Которски сликари у Дечанима и Пећи*, Историја Црне Горе, 2/1, Титоград 1970, 299) да је имена из натписа поред неких дечанских светитеља (нпр. Хрисогоне, Куарте, Вахе, Доротее, Иакинте, Антиме) "тако могао изговарати само неки од которских сликара" (Мијовић сматра да су неки од њих били домаћег порекла, а да су неки дошли из грчких крајева) није поткрепљена ниједним аргументом.

За избор фигура мученика карактеристично је да се нека имена понављају (Агатоник, Арета, Сава, Артемон, Авксентије, Калистрат, Орест, Маркијан, Полијевкт и Теопемпт – по два пута; Јакинт, Мартин и Мартирије – по три пута; Роман – чак четири пута). Међутим, смело би се закључити да у већини случајева није реч о непажњи аутора програма, него о последици околности да менолози и други хагиографски извори помињу већи број истоимених светитеља. Таквој претпоставци највише иде у прилог пример св. Козме и св. Дамјана, које су дечански сликари насликали у све три "варијанте", малоазијској, римској и арабљанској, а при том нису уз њихова имена исписивали допунске епитете. Ипак, за поједине светитеље као што су св. Арета и св. Калистрат може се са сигурношћу констатовати да су добили по две представе. Наиме, ни св. Арета и ни св. Калистрат немају имењаке међу мученицима пописаним у источнохришћанским синаксараима.[208]

Потребно је, на крају, нешто рећи и о критеријумима који су били поштовани при распореду фигура мученика. Лако се уочава да је постојао принцип заједничког сликања састрадалника или, пак, оних светитеља чији се помен врши истог дана. Због тога су представљени један до другог св. Климент Анкирски и св. Агатангел (23. I), св. Сергије и св. Вакх (7. X), св. Назарије, св. Гервасије, св. Протасије и св. Келсије (14. X), св. Мартирије и св. Маркијан (25. X), св. Платон и св. Роман (18. XI), свети петозарни мученици – Евстратије, Авксентије, Мардарије, Евгеније и Орест (13. XII), св. Козма и св. Дамјан (три пута – 1. IX, 26. XI, 1. VII), св. Мануил, св. Савел и св. Исмаил (17. VI), св. Кир и св. Јован (31. I), св. Кирик и св. Јулита (15. VII), св. Аникита и св. Фотије (12. VIII). Није, међутим, уочен ниједан случај где би био шире примењен "календарски" начин распоређивања, тј. да један поред другог буду насликани мученици чије "памјати" падају током два или више узастопних дана.

Понегде су творци програма, ослањајући се на хагиографске списе, имали у виду неке друге заједничке карактеристике појединих мученика. Тако су св. Луп и св. Нестор насликани заједно будући да се оба помињу у житију св. Димитрија.[209] Св. Јаков Персијански је представљен са тројицом браће, св. Мануилом, св. Савелом и св. Исмаилом, због истог порекла.[210] Фигура св. Василиска је смештена близу св. Теодора Тирона јер хагиографски текст помиње овог светитеља као блиског рођака славног св. ратника.[211] При распоређивању фигура двојице стратилата, Андреја и Саве, заједничка црта нађена је у њиховом занимању и војничком чину, а св. Фотина и једна неидентификована светитељка добиле су место у источном прозору параклиса Св. Димитрија као једине самосталне фигуре св. жена.[212]

208 С друге стране неки врло често сликани страдалници за хришћанску веру (на пример, Виктор и Викентије, Гурија, Самона и Авив, Мина Каликелад, Евграф и Ермоген, Пров, Тарах и Андроник, Флор и Лавр, петорица персијских мученика Акиндин, Пигасије, Анемподист, Елпидифор и Афтоније, 40 севастијских мученика), једнако као ни најпоштованије жене светитељке (Текла, Катарина, Недеља, Марина, Варвара, Анастасија, Петка) не јављају се у Дечанима.

209 Cf. нап. 192 supra.

210 Cf. нап. 184 supra.

211 Cf. нап. 172 supra.

212 Као и другде, и у Дечанима је св. Јелена представљена са сином Константином, а св. Јулита са сином Кириком. Cf. стр. 250 и 260 supra.

INDIVIDUAL FIGURES OF SAINTS IN THE *NAOS* AND CHAPELS

MIODRAG MARKOVIĆ

Individual figures of saints cover the lowest zones of the walls, columns and arch intrados in the *naos* and the side chapels and are disposed according to principles of hierarchy that were established long ago.

The enormous standing figure of Christ the Pantocrator dominates in terms of size and position, painted next to the iconostasis on the wall that divides the *naos* from the diaconicon. To the left and right of Christ are the somewhat lower figures of the Virgin and John the Baptist, and the Hetimasia is painted above. In spite of the fact that the appearance of the Deesis next to the altar screen (iconostasis) is not unusual in Serbian medieval painting, the example from Dečani is linked above all to the depiction of the first founder of the monastery, King Stefan Uroš III Dečanski on the southern side of the northeastern pier, right next to the altar screen. The most popular saints of the medieval Sebia, St. Nicholas and St. Stephen the First martyr, are painted near the altar screen as the founder's protectors.

The selection of the other individual figures of saints in the lowest zone of the *naos* is customary: prominent monks and hermits are on the southern wall and next to the them are depictions of the Nemanjić saints and rulers. Painted on the western wall, next to the rulers' portraits and the Tree of Jesse are the highly respected saints Peter, Paul, John the Baptist and Nicholas. The figures of last two saints are linked to the presentations of Christ and the Virgin on the western side of the western pair of *naos* piers. The appearance in this place of the traditional theme of the Virgin as intercessor and Christ receiving His mother's prayer for the salvation of mankind is not quite exceptional in Serbian painting, and in Dečani it is most probably connected to the Last Judgment, the founder's composition and the tombs in the southwestern bay. In addition to St. Nicholas and John the Baptist, this circle of chosen saint–intercessors before Christ includes St. Stephen the First martyr who is painted on the western side of the outermost southwestern pier and St. Tryphon, a saint who was very popular in Serbia at that time. He is painted on the western side of the outermost northwestern pier and was earlier erroneusly identified as St. Euphrosynus.

Holy anargyroi, monks, hermits and a winged John the Baptist are painted in the northern parecclesion. Quite to the east, next to the altar screen, are the very popular military saints St. George and St. Demetrius. They are represented at the beginning of a series of military saints, disposed primarily on the *naos* piers. There are 15 other military saints, including some who are rarely painted (Lupus, Alexander, Menas, Aretha and Trophymus). St. Lupus was earlier mistakenly identified as St. Victor, while St. Artemius, painted on the outermost northeastern pier, was not even noticed until now due to an iconostasis from the 19th century.

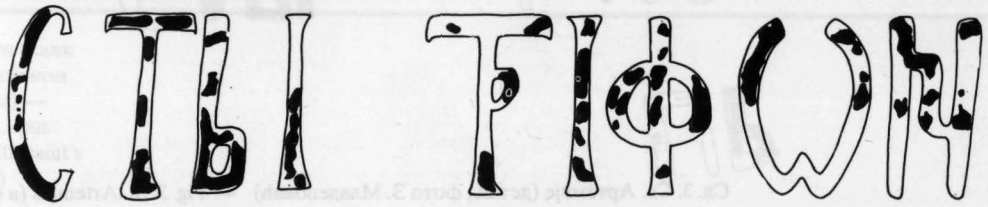
Part of the northwestern pier above the "King's throne" also received a special iconographic program. The Virgin with Child and St. Simeon Nemanja are painted here.

All the other pier surfaces and the intrados of the arches that link them are primarily covered with martyrs' standing figures. The more than one hundred figures of martyrs often forced the Dečani painters to resort to stereotyped solutions when choosing their physiognomy and clothing. The standardized type of physiognomy is mostly repeated for 4 groups of saints: that of a very young man with long hair, no beard or mustache; a young man with a short beard and mustache; a middle–aged man with a beard and mustache; and an old man with gray hair and a beard. Some names are repeated several times (some earlier mistaken identifications have now been corrected), but in most cases this is not due to the painters' confusion, but to the fact that hagiographic sources often mention a large number of homonymous saints. In some places the saints that are celebrated together are also painted together.

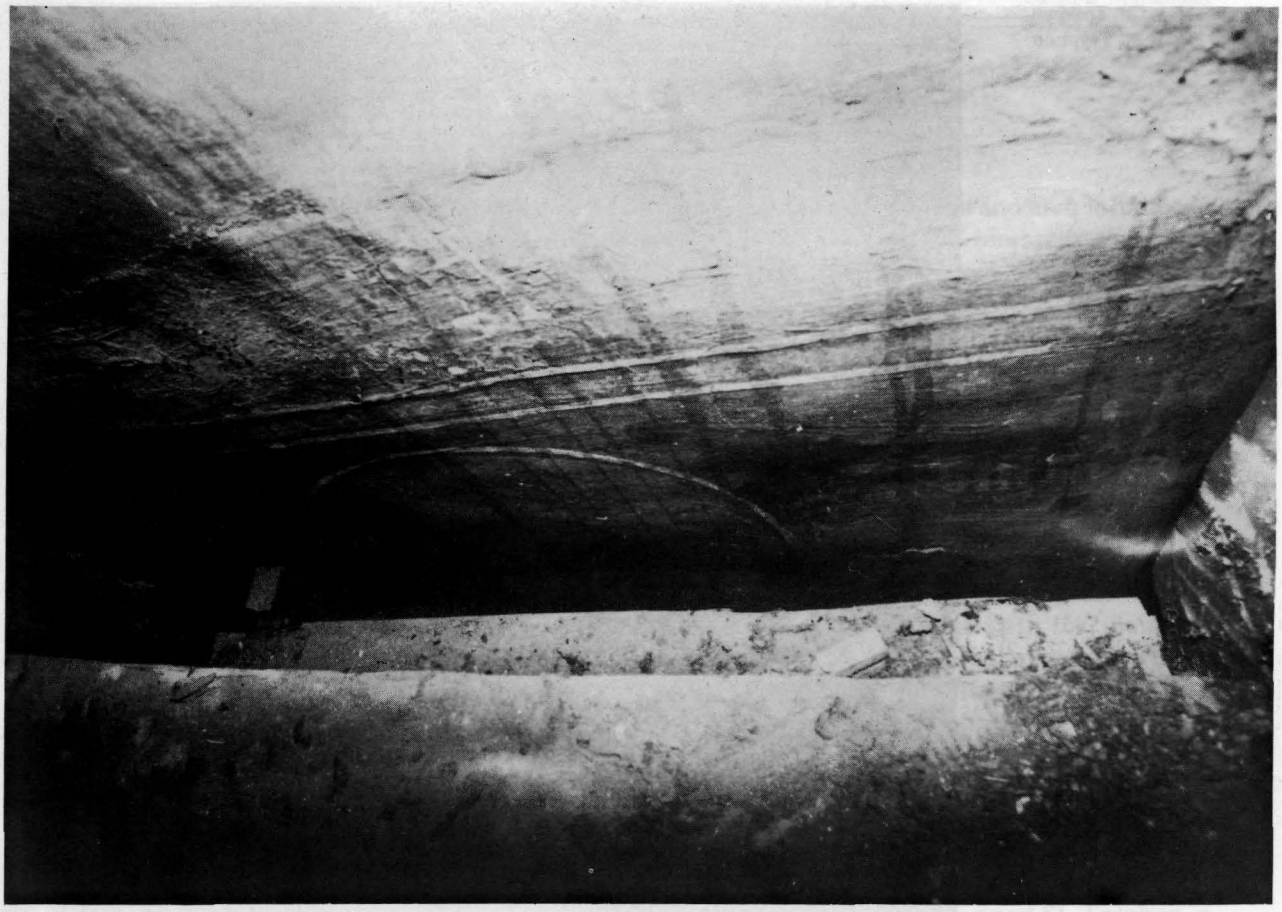
The earlier observation by V. R. Petković that the saints names are obviosly "purely Latin" is not acceptable. Each of the martyrs painted in the Dečani *naos* is celebrated in the Eastern Christian Church.

Сл. 1. Св. Трифун
Fig. 1. St. Tryphon





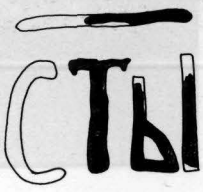
Сл. 2. Св. Трифун (калк натписа са именом светитеља) — Fig. 2. St. Tryphon (inscription with the saint's name)

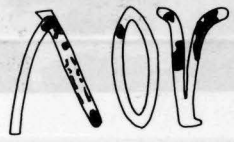


Сл. 3. Св. Артемије (деталь; фото З. Младеновић) — Fig. 3. St. Artemius (a detail)



Сл. 4. Св. Луп и св. Меркурије — Fig. 4. St. Lupus and St. Mercurius







Сл. 5. Св. Луп (калк натписа са именом светитеља) — Fig. 5. St. Lupus (inscription with saint's name)





Сл. 6. Св. Никола — Fig. 6. St. Nicholas of Myra

Сл. 7. Св. Теодор Студит — Fig. 7. St. Theodore Studites



Сл. 8. Св. Адријан (?) и св. Лукијан; Св. Протасије — Fig. 8. St. Hadrianus and St. Lucianus; St. Protasius



Сл. 9. Св. Горгоније и св. Порфирије; св. Мартирије и св. Маркијан — Fig. 9. St. Gorgonius and St. Porphyrius; St. Martyrius and St. Marcianus



Сл. 10. Св. Мартирије; св. Савел и св. Исмаил — Fig. 10. St. Martyrius; St. Sabel and St. Ishmael



Сл. 11. Св. Фотиња — Fig. 11. St. Photeine

ПОРТРЕТИ ВЛАДАРА, ЦРКВЕНИХ ДОСТОЈАНСТВЕНИКА И ПЛЕМИЋА У НАОСУ И ПРИПРАТИ

ДРАГАН ВОЈВОДИЋ

ПОРТРЕТИ У ЈУГОЗАПАДНОМ УГЛУ НАОСА

Међу многобројним дечанским портретима укљученим у програм живописа у разним деловима цркве, од олтарског простора до западног зида припрате,[1] посебан значај имају портрети сликани у наосу. О њиховој важности сведочи пре свега чињеница да су у једном случају добили место у непосредној близини првобитног ктиторовог гроба, а у другом крај олтарске преграде, где су ктиторове посвећене мошти касније похрањене. Сходно томе, ови портрети чине делове сложених програмских целина, чији идејни основ представља важну претпоставку за разумевање целокупног сликарског програма дечанског маузолеја.

Хронолошко првенство припада портретима из југозападног угла наоса, тачније из западног травеја јужног параклиса. Ту су на јужном зиду травеја, у најнижој зони, насликани краљеви Стефан Дечански, лево, и његов син Душан, десно (црт. VI, 71a, c). Они између себе држе модел храма, док их из полукружног сегмента неба, приказаног при врху поља, благосиља Христ раширених руку (сл. 14). Непосредно изнад нимбова владара очувани су натписи који наводе њихова имена, титуле и истичу их као ктиторе (стр. 34, бр. 71a, c). До њих су, на западном зиду травеја, насликана још три портрета (сл. 15) (црт. VI, 72a, b). Делови натписа сведоче да је први слева представљен "млади краљ" Урош, а до њега, у средини поља, његова мајка краљица Јелена (стр. 34, бр. 72a, b). Последњи у низу, сасвим десно, налази се лик непознате особе детињег узраста (црт. VI, 72c). Крај те особе се нису сачували значајнији трагови натписа.

Све наведене портрете карактеришу строга фронталност и каноничност ставова који су изворно били део цариградског дворског церемонијала и јављају се на многим представама ромејских царева.[2] Са византијског двора доба Палеолога такође су преузети облик и начин украшавања инсигнија и одеће портретисаних. У време осликавања Дечана процес њиховог усвајања је, бар према ономе што показују портрети, у српској средини био потпуно завршен. Хаљина подобна византијском царском сакосу[3] какву носе Стефан Дечански, Душан и Урош, као и владарске ознаке на тој хаљини – манијакис, дијадима (лорос), периврахиони и епиманикије – редовно се срећу на представама српских владара још од портрета Уроша I.[4] Због великих оштећења, о облику круне владара насликаних у западном

1 Портрете у олтарском делу цркве обрадиле су Гордана Бабић и Бојана Поповић у својим текстовима у оквиру ове књиге.

2 J. Verpeaux, *Pseudo-Kodinos, Traité des offices,* Paris 1966, col., 200–204; С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље 1934, 28; T. Velmans, *Le portrait dans l'art des Paléologues,* in Art et société à Byzance sous les Paléologues, Venise 1971, 101–104.

3 О називима и изгледу појединих делова владарског орната и инсигнија епохе Палеолога, познатим углавном на основу Псеудо-Кодиновог списа и сачуваних портрета, cf. Радојчић, *Портрети*, 80–86; Г. Бабић, *Владарске инсигније кнеза Лазара,* in О кнезу Лазару, Београд 1975, 65–70.

4 Радојчић, *Портрети*, 82. Најстарији познати портрет Уроша I свакако је онај из цркве Богородице Бистричке (Вољавац). За овај портрет cf. J. Илић, *Црква Богородице у Бистрици – Вољавац,* ЗЛУМС 6 (Нови Сад 1970), 213–214, сл. 4.

травеју јужног параклиса можемо судити само на основу стеме приказане на портрету "младог краља". Њена основна "конструкција" састоји се од обруча који опасује главу и од полуобруча постављеног преко темена. Са доње ивице обруча висе крај слепоочница по два пара препендулија, док се на врху стеме налази црвени драги камен – орфанос. С оваквом круном на глави сликан је већ краљ Милутин на својим најранијим портретима, на којима у десној руци држи крстолики скиптар, а у левој црвену акакију.[5] Појаву стеме, скиптра и акакије на представама Немањића у Дечанима не би вредело посебно истицати да се све три инсигније не срећу на портрету једног престолонаследника с титулом "младог краља". Да ли непажњом сликара, или из неког другог разлога, Урош на вероватно нешто старијем портрету у апсиди јужног дечанског параклиса у левици нема акакију.[6] На том портрету се и неке друге Урошеве инсигније знатније разликују од краљевских какве носи Душан. Тако се на врху престолонаследникове круне уместо црвеног драгуља у виду орфаноса налази обичан бисер, а са њених ивица уместо два пара виси само један пар препендулија. Његов скиптар је знатно једноставнији, а украс сакоса при доњој ивици скромнији. Из времена које претходи Дечанима сачувао се незнатан број портрета на којима су српски владар и његов "престолонаследник–савладар" приказани један крај другог у пуном орнату са свим својим инсигнијама. Стога је веома тешко сагледати како и колико су се разликовали знаци њиховог достојанства.

У милешевској припрати Радослављев нижи ранг у односу на Стефана Првовенчаног истакнут је тиме што он, за разлику од оца, у рукама нема веома важну инсигнију – скиптар.[7] Изглед њихове одеће и облик венца био је, међутим, скоро истоветан[8] и та ће се наглашена сличност између владарског и савладарског орната исказивати убудуће као нека врста правила. Срећемо је поново већ на заједничким портретима краља Уроша I и младог краља Драгутина.[9] Због специфичних иконографских решења на портретима, они су приказивани без посебних знакова достојанства у рукама, што, нажалост, онемогућује даља поређења. Врло је вероватно, ипак, да млади краљ Урош није био први савладар сликан са свим битним инсигнијама српског владара, укључујући скиптар и акакију. Када на источном зиду хиландарске припрате буде очишћена фигура насликана са десне стране Стефана Дечанског, вероватно ће се потврдити претпоставке да се у XIV веку ту налазио портрет младог краља Душана[10] и да су се његове инсигније само у понеком детаљу разликовале од очевих.[11] Упућивало би то на још један домен византинизације српског дворског церемонијала с почетка века и на прихватање цариградских образаца приказивања савладарства. У Византији је одвајкада "престолонаследник–савладар" представљан са инсигнијама какве је носио и аутократор, уз тек понеку, једва приметну разлику. Важно је истаћи да у приказивању таквих разлика на византијским владарским портретима није било неког строго поштованог правила и да су те разлике имале сасвим пригодан карактер.[12]

5 Ibidem, 28, 31, 83; Бабић, *Владарске инсигније*, 66–67. О куполној круни – камелавкиону, коју су као царску инсигнију промовисали Комнини, приказаној на портретима српских владара cf. J. Ковачевић, *Средњовековна ношња балканских Словена*, Београд 1953, 242–243; E. Piltz, *Kamelaukion et mitra*, Uppsala 1977, 67–68.

6 Група аутора, *Задужбине Косова. Споменици и знамења српског народа*, Призрен–Београд 1987, сл. на стр. 147.

7 Г. Бабић, *Владислав на ктиторском портрету у наосу Милешеве*, in Милешева у историји српског народа, Београд 1987, 13–14, сл. 5.

8 Према истраживањима Драгомира Тодоровића портрет српског краља, као и његовог савладара у Милешеви красе готово подударни венци. Када је одећа у питању треба приметити да Радослав носи белу тунику и светло црвену хламиду, док је Првовенчани одевен у истоветно кројене хаљине боје пурпура украшене коластим аздијама с двоглавим орловима.

9 Радојчић, *Портрети*, 23–26, 82. Драгутинов венац на портрету у припрати Сопоћана има нешто другачији украс од Урошевог и са њега виси само један пар препендулија. На портрету у наосу са Драгутиновог венца висе два пара препендулија.

10 V. J. Djurić, *Les portraits de souverains dans le narthex de Chilandar*, Хиландарски зборник 7 (Београд 1989), 120, fig. 13.

11 После чишћења неколико фигура у хиландарској припрати показало се да владари на портретима, насликаним у XIV веку, носе у рукама управо оне инсигније с којима су били приказани на уклоњеном слоју из XIX века. Јован Кантакузен, чији портрет из XIX века, како се претпоставља, покрива првобитни Душанов лик, носи куполну круну, а у рукама има жезло и акакију као и Стефан Дечански. Cf. ibidem, fig. 13.

12 Тако на портретима у рукопису Paris. gr. 510 (fol. B^r i B^v) синови Василија I носе само нешто тањи и скромније украшен венац од очевог, док су остале инсигније готово идентичног изгледа. У рукопису Vaticanus Urb. gr. 2 (fol. 19^v) Алексије Комнин као цар–савладар има само нешто мањи и краћи лабарум од автократора Јована II, а круна

Поред портрета на којима српски савладар, без обзира на године и титулу, носи инсигније и одећу подобну владарским, а ту спадају портрети у јужном параклису Дечана, у Љуботену,[13] Полошком,[14] Матеичу[15] и Псачи,[16] постоје и други на којима су разлике прилично изражене. У сопоћанском ексонартексу и на северном зиду припрате Дечана Урошева дијадима није укрштена као очева,[17] у Св. Николи Болничком у Охриду и у дечанској "Лози Немањића" његова круна је отворена,[18] а у Св. Димитрију у Пећи све разлике између владаревих и савладаревих инсигнија тешко је побројати.[19] При томе ваља истаћи да једна инсигнија, каква је на пример укрштена дијадима, може неки пут бити обележје и владарског и савладарског ората, као у полошкој цркви[20] или у дечанској Лози,[21] док је други пут, као у ексонартексу Сопоћана и на северном зиду припрате у Дечанима, искључиво знамење владара. Запажа се, са друге стране, да је један исти статус – савладарски – истицан двема различитим инсигнијама: отвореном круном у Св. Николи Болничком,[22] Св. Димитрију у Пећи[23] и дечанској Лози,[24] а затвореном куполном стемом у апсиди и на западном зиду јужног параклиса Дечана, затим у дечанској припрати, Љуботену,[25] Сопоћанима,[26] Полошком[27] и Матеичу[28]. Овако значајне разлике у приказивању владара и савладара, као и необична несталност у представљању ората и инсигнија једног истог – савладарског или владарског достојанства, нису били уобичајени у Византији. Њих је немогуће објаснити кроз хронолошку систематизацију, доводити их у везу са променама у титулатури,[29] односно са јачим или слабијим утицајем српског двора на стварање одређеног живописа. Чини нам се

му је над челом само мало другачије украшена. На њиховим портретима у Св. Софији Цариградској разликује се једино боја орфаноса. Сасвим мале разлике могле су постојати између ората и инсигнија Михаила VIII Палеолога и Андроника II на оштећеним портретима у Аполонији. Андроник III је имао само нешто скромније нашивке на доњој бордури и боковима сакоса и стајао је на мање искићеном супедиону у односу на Андроника II у припрати Хиландара. Раскошнији нашивци сакоса једина су уочљивија разлика на орнату Манојла II у односу на орнат његовог сина Јована на минијатури у рукопису MS Ivoires 100 (fol. 2[r]) из Лувра. О обичају да царев син, ако је био крунисан, носи у извесним приликама стему и одећу сасвим сличну царевој, говори се и у спису Псеудо-Кодина. Cf. I. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Leiden 1976, fig. 7, 46, 48–51, 62–64, 93; C. Mango, *Materials for the Study of St Sophia at Istanbul*, Washington 1962, fig. 17, 18; H. und H. Buschhausen, *Die Marienkirche von Apollonia in Albanien*, Wien 1976, Abb. 16–19, Tf. 101–107; Djurić, *Les portraits*, fig. 10, 13; Verpeaux, op. cit., 203, 225. Савладар Михаила VII – Константин, на портрету са "Свете круне мађарске" приказан је, међутим, са знатнијим разликама у односу на оца када су инсигније у питању. Разлике у изгледу стеме нису нарочито упадљиве, али Константин не поседује важну инсигнију – лорос (cf. Spatharakis, op. cit., fig. 12).

13 З. Расолкоска-Николовска, *О владарским портретима у Љуботену и времену настанка зидне декорације*, Зограф 17 (Београд 1986), сл. 1–7.

14 Ц. Грозданов и Д. Ћорнаков, *Историјски портрети у Полошком* (II), Зограф 15 (Београд 1984), сл. 1, 4. Уочљивије се разликују само украс и конструкција Душанове и Урошеве куполне круне.

15 Радојчић, *Портрети*, сл. 28. Сматрамо веома вероватним да је сликарство Матеича настало пре Душанове смрти, што се у овом раду не може образлагати.

16 Ibidem, сл. 30. Вукашин има само нешто скромнији скиптар, епиманикије, дијадиму и бисерни дезен на сакосу, а нема кружне нашивке на лактовима као Урош.

17 Б. Живковић, *Сопоћани. Цртежи фресака*, Београд 1987, 39; *Задужбине Косова*, сл. на стр. 143.

18 Али и ова два примера отворених Урошевих круна међусобно се знатније разликују. Cf. П. Мијовић, *Дечани*, Београд 1966, сл. 46; Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, црт. 7, сл. 34–38.

19 *Задужбине Косова*, сл. на стр. 35; В. Ј. Ђурић, С. Ћирковић, В. Корać, *Пећка патријаршија*, Београд 1990, сл. 130.

20 Грозданов и Ћорнаков, op. cit., сл. 1, 4.

21 *Задужбине Косова*, сл. на стр. 144–145.

22 Грозданов, *Охридско сликарство*, црт. 7, сл. 34–38.

23 Cf. нап. 19 supra.

24 Cf. нап. 21 supra.

25 Cf. нап. 13 supra.

26 Живковић, *Сопоћани*, сл. 39.

27 Cf. нап. 14 supra.

28 Cf. нап. 15 supra.

29 Важно је напоменути да је у Полошком и у Сопоћанима Урош у натпису означен као краљ (пре Душановог проглашења за цара), али да се и та два портрета међусобно знатније разликују, пре свега по облику дијадиме и круне. Разлике између ова два портрета нису мање него, на пример, разлике између Урошевог сопоћанског портрета и портрета на западном зиду јужног параклиса у Дечанима где има титулу "младог краља". Исто тако и два Урошева портрета из Дечанске припрате, настала у време царства, док је Урош заиста носио титулу краља, показују међу собом знатније разлике када су инсигније у питању: на северном зиду припрате Урош, као и у Матеичу, носи куполну круну и лорос повезан с манијакисом, док је у Лози Немањића на његовој глави отворена круна, а око груди му је укрштени лорос (дијадима).

стога како је мало вероватно да су портретисти били до краја заокупљени бригом да пренесу прави изглед орната и инсигнија портретисаних. Поставља се питање у којој су мери они то и могли.[30] Важнији задатак сликара био је, по свему судећи, да покушају да репродукују реалност одређених хијерархијских односа, при чему су се служили различитим знацима и њиховим различитим комбинацијама.[31] На размишљање о проблему односа инсигнија приказаних на српским владарским портретима са стварним инсигнијама српских владара наводе својим детаљима и неки други дечански портрети, о чему ће касније бити више речи.

Средишња фигура на западном зиду јужног дечанског параклиса, краљица Јелена, одевена је у хаљину од црвеног, орнаментима протканог текстила са манијакисом, дијадимом, перивrахионима, златном траком перваза око широких рукава и раскошном доњом декоративном бордуром. На глави јој је висока отворена круна за чију су основу бисерним нискама причвршћене велике кружне обоце. Под круном на рамена пада тамни вео украшен мрежом белих линија. Оваква одећа и инсигније срећу се на представама српских владарки још од времена краљице Симониде.[32] Од уобичајених инсигнија Јелена једино не носи скиптар, пошто је десну руку положила на затиљак свог сина (сл. 15).[33] Занимљиво је поменути да су перивrахиони српске краљице, као и Урошеви, приљубљени уз доњу ивицу манијакиса, што је детаљ који се ретко јавља на српским портретима, а добро је познат са портрета владара династије Палеолога.[34] Поменути детаљ такође се запажа на портретима у апсиди јужног параклиса, или на представи св. краља Милутина са западног пиластра параклиса.[35]

И непозната особа насликана са Јеленине леве стране носи одећу вијену на старијим портретима српских и византијских достојанственика (сл. 1). Преко пругасте хаљине опасане појасом са запоном и трном[36] и при доњој ивици украшене широком златном бордуром пребачен је огртач. Његови рубови оивичени су златном траком с бисерима, оковратник је украшен богато разуђеним нашивком, а текстил искићен орнаментима у виду коластих аздија с двоглавим орловима у средишту. На глави непознате особе је био насликан венац са полуобручем који је премошћивао теме, о чему сада сведоче само трагови.[37] У десној руци ова особа држи дугу палицу украшену бисерима, подобну скиптру који нема знак крста. Сасвим слична одећа, појас и венац могу се видети на заједничком портрету принчева Владислава и Урошица насликаном у Ариљу.[38] Портрети Милутиновог сина Константина, краља Драгутина и његових синова на грачаничкој Лози Немањића представљају још ближу аналогију, јер их поред сличности у одећи, изгледу појаса и облику венца за портрет непознате особе у Дечанима везује и изглед палице украшене бисерима коју држе у десници.[39] По свим овим детаљима, а нарочито по коластим аздијама с двоглавим орловима на огртачима, дечанском портрету одговарају и нешто касније представе два млађа сина византијског цара Манојла II у рукопису Ms. Ivoires 100 (fol. 2r) из париског Лувра.[40] Иако у српском, савременом византијском и

30 Пун владарски орнат и инсигније са којима су сликани владари, ношени су само у посебним свечаним приликама.

31 Готово да не постоје два потпуно подударна владарска портрета када су одећа, украси на њој и инсигније у питању. То је нарочито изражено у великој дечанској цркви, у којој су исти владари у краћем временском периоду сликани неколико пута.

32 Радојчић, *Портрети*, 83–84.

33 Честа је појава да се инсигније не сликају у руци владара која чини неки гест, или држи даровни предмет. Поједине инсигније стога су изостављене и на портретима у апсиди и на јужном зиду јужног дечанског параклиса. Изузетак представља Милутинов нагорички портрет, где су се у левој руци владара нашли модел храма и акакија (ако у питању није повеља даровница). За овај портрет cf. ibidem, 38.

34 Mango, *Materials*, fig. 97; A. Grabar, *Portaits oubliés d'empereurs byzantins*, L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge I, Paris 1968, T. 22; Spatharakis, op. cit., fig. 175, 180–181; Djurić, *Les portraits*, fig. 13.

35 За представу св. краља Милутина cf. Петковић, *Дечани* II, 21, T. CXXXVI.

36 Овај појас је у досадашњим студијама остао незапажен, иако је у питању важна инсигнија, значајна за идентификацију насликане личности. Испод леве руке јасно су видљиви жута (златна) материја појаса украшеног са три реда бисера и метални запон са трном.

37 Изгледа да је венац био украшен бисерима и драгуљима.

38 Б. Тодић, *О неким пресликаним портретима у Дечанима*, ЗНМ 11/2 (Београд 1982), 65, н. 55. Веома сличну одећу и венац носе принц Милутин у Сопоћанима и мали Урош у Добруну, cf. Ј. Ковачевић, *Средњовековна ношња балканских Словена*, Београд 1953, T. VIII; З. Кајмаковић, *Зидно сликарство у Босни и Херцеговини*, Сарајево 1971, сл. 37.

39 *Задужбине Косова*, сл. на стр. 106–107.

40 Spatharakis, op. cit., fig. 93



Сл. 1. Портрет непознатог дечака, вероватно Симеона Синише, западни зид јужног параклиса — Fig. 1. Portrait of an unknown boy, probably Simeon Siniša, western wall of the south chapel

бугарском портретном сликарству има сачуваних представа принцеза, или дворских дама високог ранга, које, када је реч о одећи, чине такође доста убедљиву аналогију нашем портрету,[41] можемо са сигурношћу закључити да је у Дечанима у питању представа неког дечака. На то нарочито наводе појава златног појаса са запоном и трном – једне изразито мушке инсигније у XIV веку у Србији[42] – и одсуство трагова било каквог вела или наушница. За одређенију идентификацију личности дечака веома је важно истаћи да је око његове главе, као и око глава Уроша и Јелене, сликан нимб и да он, попут краљице, стоји на пурпурном јастуку – супедиону.[43] Ови детаљи говоре да је непознати дечак био члан светородне и владарске породице.

Описани ликови из западног травеја јужног параклиса веома су оштећени, тако да на појединим местима на површину избијају трагови једног другог, старијег сликарског слоја. Ти трагови су довољни да се бар у основним цртама препозна садржај првобитне декорације. На јужном зиду травеја и на старијем слоју фреске биле су приказане две владарске фигуре. Њихов основни цртеж је изведен црном бојом, за разлику од црвенкасто-мрког цртежа фигура новијег слоја, па је лако уочљив и издвојив (сл. 2). Испод избледелог окера на лоросу Стефана Дечанског, десно од владареве шаке која стиснута у песницу држи скиптар пред грудима, избила је на површину контура неке друге шаке што је носила скиптар у истом ставу и положају. Важно је приметити да овакав начин држања скиптра није карактеристичан за портрете жена – владарки – већ за портрете мушкараца – владара.[44] Шака је била прислоњена уз ивицу краљевског лороса чији се цртеж уочава по средини лороса Стефана Дечанског насликаног на новом слоју. У висини зглоба ове шаке препознаје се траг епиманикије владарског сакоса – хаљине сасвим уских рукава, што такође наводи на закључак да је у питању портрет неког краља, а не краљице.[45] Представа у мушком владарском орнату

41 Хаљина с богатим нашивцима и огртач опшивен златним тракама, а понекад украшен коластим аздијама, могу се веома често видети на портретима племкиња, принцеза и владарки: на краљици Ани у Радослављевој припрати у Студеници, Ани Дандоло на приказу њеног успења у Сопоћанима, жени племића Константина у Станичењу, царским кћерима – деспотици Тамари и њеним сестрама Керачи и Десислави у Лондонском четворојеванђељу ... На наведеним портретима виде се понекад и златни венци на главама и палице сличне жезлу без крста у рукама. Оваква одећа и венци карактеристични су и за представе светитељки патрицијки у српском и византијском сликарству XIV века, али се и на њима и на портретима готово редовно уочавају различити велови и наушнице. За поменуте портрете cf. М. Кашанин и други, *Манастир Студеница*, Београд 1968, сл. 6; Живковић, *Сопоћани*, 27; С. Габелић, *Прилог познавања живописа цркве св. Николе код Станичења*, Зограф 18 (Београд 1987), сл. 4; Spatharakis, op. cit., fig. 38.

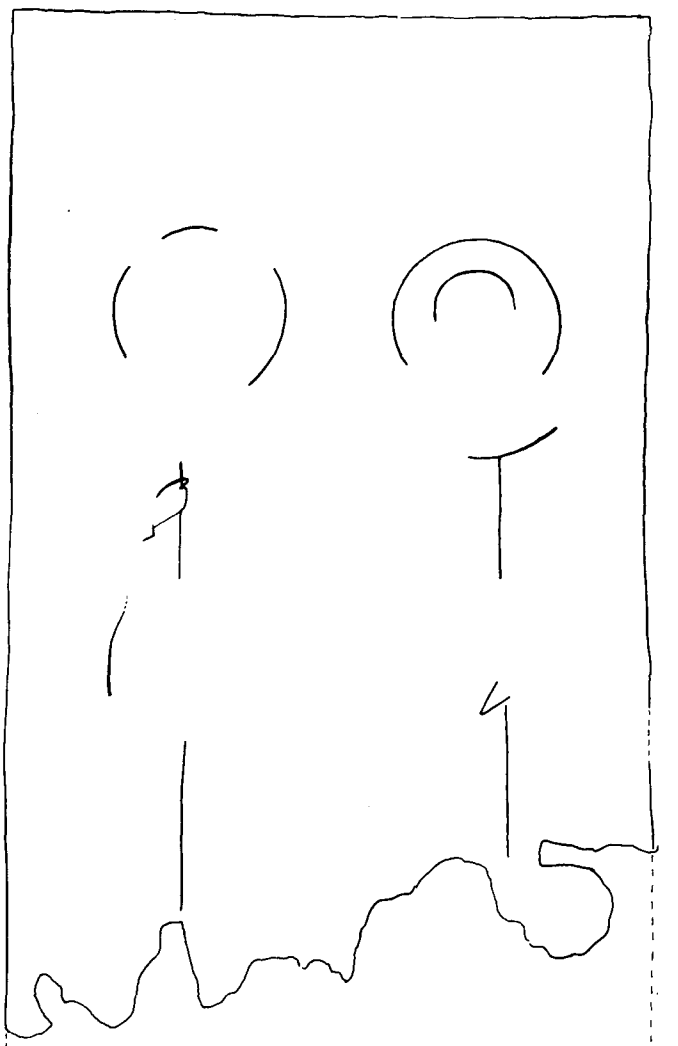
42 У српском, бугарском и византијском портретном сликарству XIV века није нам позната ни једна представа принцезе или племкиње опасане богато украшеним златним појасом са запоном и трном. Он је, напротив, готово редовна појава и веома важна инсигнија на многобројним портретима принчева и властелина из овог времена. Да је такав појас средином XIV века сматран искључиво мушком инсигнијом, сведочи јасно и Душанов законик, где се каже: "Кад умре властелин, коњ добри и оружје да се дају цару, а свиту велику бисерну и златни појас да има син његов, и да му цар не узме. Ако не узима сина, него има кћер, да је кћи власна над тим, или продати или дати слободно." (*Законик цара Стефана Душана* I, Београд 1975, 174–175). Дакле, у Законику се оставља могућност да кћи појас прода или га подари, али не и да га као син има, тј. носи. О изгледу, великом значају и употреби ове мушке инсигније cf. Ковачевић, *Средњовековна ношња*, 174–179; И. Ђурић, *Теодор Метохит*, in Византијски извори за историју народа Југославије VI, Београд 1986, 132, н. 99. У српској уметности и у уметности других православних држава Балкана тек су од XV века на портретима властелинки приказивани извесни појасеви, мада се као део женске ношње у писаним изворима помињу и раније. Ти типично женски појасеви (binda, lista, итд), израђивани од свиле, текстила и танке коже (cf. Б. Радојковић, *Накит код Срба од XII до XVIII века*, Београд 1969, 47, 149–153) разликују се од раскошно украшених појасева принчева и властелина у XIV веку. Један такав појас може се видети на портрету ктиторке Вукосаве у Руденици (cf. V. Petković, *La peinture serbe du moyen âge* I, Beograd 1930, Pl. 157a). За портрете мушкараца је помало неуобичајен начин на који непознати младић из Дечана носи свој огртач, што је вероватно највише збуњивало истраживаче. Но, на исти начин огртач носи и Стефан Првовенчани у грачаничкој Лози Немањића, или млади Урош у Добруну. Cf. *Задужбине Косова*, 106–107; Dj. Basler i drugi, *Umjetnost Bosne i Hercegovine*, Sarajevo 1987, sl. 53.

43 Супедион је, нема сумње, био приказан и под ногама Дечанског, Душана и Уроша на сада уништеном делу фреске.

44 Готово по правилу византијске и српске владарке на портретима из XIV века скиптар држе међу испруженим прстима шаке спуштене на бедра. Чак и кад је шака подигнута до груди, као на портретима краљице Јелене у Кучевишту и Љуботену, прсти нису скупљени у песницу, већ су испружени. За ове портрете cf. З. Расолкоска-Николовска, *О ктиторским портретима у цркви Свете Богородице у Кучевишту*, Зограф 16 (Београд 1985), сл. 1; eadem, *О владарским портретима у Љуботену*, сл. 1 и 4.

морала је по свој прилици бити насликана и испод лика краља Душана. О томе сведочи цртеж у виду полукруга изведен црном бојом, уочљив изнад Душановог чела. Он је, нема сумње, описивао контуру куполне круне – стеме, какву су носили искључиво владари.[46] Трагови нимбова првобитних представа очували су се у виду лако уочљивих површина боје окера. Упоређени с нимбовима млађег слоја од којих су остале само беле кружнице оквира, они показују да су првобитне фигуре биле нешто ниже и ближе једна другој. Положај линија старијег цртежа манијакиса и ивице лороса што пробијају испод Душанове представе наводе на исти закључак. Чини се стога да сликари првобитних представа нису размишљали о простору за представу модела храма између владара.

Остаци старијих портрета сачувани на западном зиду травеја стицајем околности дају јаснију слику о садржају првобитне фреске. Контуре глава владара с куполном и владарке с отвореном круном, видљиве на позадини нимбова првог слоја, уз трагове детиње фигуре у владарском орнату, очуване у средини поља, навеле су истраживаче на недвосмислен закључак да су овде некада били насликани чланови владарске породице: краљ Душан, његов син Урош и жена Јелена.[47]



Сл. 2.Трагови првобитне фреске, јужни зид западног травеја јужног параклиса – Fig. 2. Traces of the original representation on the south wall of the southern chapel, visible under the donors' composition

Галерија ликова из западног травеја дечанског јужног параклиса поставља пред истраживаче необично велики број проблема. Они у науци већ дуже време изазивају недоумице и већина њих још увек није добила задовољавајуће решење. Најзначајнија питања тичу се идентитета непознате особе насликане на западном зиду, садржаја првобитне декорације, као и времена и разлога пресликавања. У новије време овим питањима посветило је пажњу неколико истраживача. Бранислав Тодић је разлог пресликавању потражио у политичкој ситуацији око 1340. године и наводно битно измењеном Душановом положају у држави.[48] Он је одбацио нека раније изнета мишљења да је непозната особа могла бити принцеза – нека Урошева сестра или вереница.[49] На такав став упућује га пре свега традиција немањићких

45 Од времена краљице Симониде српске краљице су сликане у хаљинама чија су особеност били управо изузетно широки рукави.

46 Када се упореди однос овог цртежа и ивице нимба окер боје који је припадао првобитној представи, примећује се да он потпуно одговара односу ивица стеме и нимба на представама св. краља Милутина и Стефана Дечанског. У литератури није познат ни један пример сликања портрета владарке с куполном круном.

47 Г. Суботић, *Прилог хронологији дечанског зидног сликарства,* ЗРВИ 20 (Београд 1981), 116; Б. Тодић, *О пресликаним портретима*, 59.

48 Тодић, *О пресликаним портретима*, 61–66.

49 В. Р. Петковић, *Принцеза из Дечана,* Правда, од 6–8. јануара, Београд 1926; idem, *Дечани* II, 70.

портретских целина у првој зони живописа, у којима нису сликане принцезе.[50] Тодић сматра да у представи непознате особе треба препознати Душановог полубрата Симеона Синишу,[51] јер се у санкцијама Душанових повеља око 1340. године он помиње као члан породице и могући наследник престола.[52] С обзиром да се због појаве бисерног појаса са запоном и трном као инсигније на овом портрету више не може сумњати у то да је у питању лик дечака, Тодићев став се чини веома прихватљивим. Синишу у непознатој особи види и Душан Кораћ, али сматра да је до измена на фрескама дошло после "канонизације" Стефана Дечанског и да је Душан у новој ситуацији желео да на ктиторском портрету види себе крај посвећеног оца.[53] Јасно је, ипак, да повод пресликавању није могао бити до краја доведен процес прихватања Дечанског као светитеља, пошто први ктитор у натпису са новог слоја нема ознаку светости. Даница Поповић зато мисли да је до "преиначавања портрета" дошло "непосредно пре званичног установљења култа Стефана Дечанског".[54] Појава нове концепције портрета припадала би припремама тог значајног чина. Размишљајући о личностима *које су могле бити насликане на првобитној фресци са јужног зида*, Д. Поповић се одлучује за Стефана Дечанског и његову другу жену Марију Палеолог, прихватајући раније изнета запажања да је од времена краља Милутина представа краљице сликана крај готово свих ктиторских портрета српских владара.[55] Д. Поповић ову идентификацију износи уз претпоставку да је саркофаг уз првобитни гроб Стефана Дечанског припреман да обележи гробно место краљеве жене Марије.[56] Појава њеног портрета у близини гроба била би лако разумљива.

Чини се, ипак, да предложена идентификација наилази на извесне препреке. Најпре треба подсетити на детаље који сведоче да су на јужном зиду биле представљене две мушке владарске фигуре. Мора се затим нагласити да у Србији није био утврђен обичај градње двојних гробница за владарски пар[57] и да краљица Марија највероватније није сахрањена у Дечанима. Најзад, претпоставку да је Марија Палеолог била насликана у дечанском храму, у време када је већ, нема сумње, носила монашку одежду и монашко име Марта, није сасвим оправдано образлагати традицијом приказивања српских краљица на ктиторским портретима. У свим познатим случајевима где је крај владара сликана краљица у питању је била актуелна владарка или краљица мајка актуелног владара,[58] што Марија Палеолог у време осликавања Дечана није могла бити. Уосталом, ни представљање актуелне владарке уз лик владара ктитора није сматрано обавезним. Портрети краља Милутина и краља Стефана Дечанског са Душаном у Хиландару или Душанов и Урошев портрет у Св. Димитрију у Пећи, крај којих није било портрета владарке, представљају можда посебне случајеве.[59] Међутим,

50 Тодић, *О пресликаним портретима*, 61. Ипак, треба приметити да у првој зони живописа храмова чији су ктитори били српски владари, крај портрета владара-ктитора, ако је у питању био актуелни владар, нису била приказивана ни његова браћа ни рођаци, већ само преци по директној линији и потомци. У главном манастирском улазу у Студеницу, поред великог жупана Стефана био је сликан и велики кнез Вукан, али је јасно да он ту није представљен као владарев брат, већ као један од ктитора.

51 Претпоставку да је у питању портрет Симеона Синише изнели су пре Б. Тодића неки други аутори, али они ту претпоставку нису подробније образложили. Cf. Тодић, *О пресликаним портретима*, 64, н. 54.

52 Ibidem, 61–66.

53 Д. Кораћ, *Канонизација Стефана Дечанског и промене на владарским портретима у Дечанима*, in Дечани и византијска уметност средином XIV века, Београд 1989, 285–294.

54 Д. Поповић, *Српски владарски гроб у доба Немањића*, Београд 1988 (необјављена докторска дисертација коришћена уз одобрење аутора), 208–209; eadem, *Средњовековни надгробни споменици у Дечанима*, in Дечани и византијска уметност средином XIV века, Београд 1989, 231.

55 Поповић, *Српски владарски гроб*, 200 (са старијом литературом); eadem, *Средњовековни надгробни споменици у Дечанима*, 231.

56 Поповић, *Српски владарски гроб*, 195; eadem, *Средњовековни надгробни споменици у Дечанима*, 228.

57 Поповић, *Српски владарски гроб*, 195. Заправо, не може се навести ни један поуздано утврђен пример оваквог сахрањивања владарског пара у Србији. С обзиром на значај и дубоку идеолошку позадину коју је имао владарски гроб, непосредне политичке консеквенце које би произилазиле из сахране тела Марије Палеолог крај гроба Стефана Дечанског (или бар из припреме таквог сахрањивања) изгледају тешко прихватљиве за Душана – најпре савладара, а затим владара Србије и једног од ктитора Дечана.

58 Мисли се на портрете жене Уроша I, краљице Јелене, насликане у задужбинама њених синова.

59 Хиландар на Светој Гори и Патријаршија у Пећи по своме духу и своме статусу свакако спадају у изузетне монашке целине. За владарске портрете у овим манастирима cf. Ђурић, Ћирковић, Кораћ, *Пећка патријаршија*,

Милутинов портрет насликан међу ликовима Немањића у Љевишкој,[60] затим вероватно бар у основи аутентични ктиторски портрети Дечанског и Душана из Св. Николе у Бањи[61] и из Дуљева,[62] као и пресликани Душанов портрет у Трескавцу,[63] показују с доста убедљивости да је лик владарке могао бити изостављен. Овде је, без сумње, веома важно истаћи да су на чувеној српској икони из Барија крај св. Николе као ктитори били сликани само краљ Стефан Дечански и млади краљ Душан.[64]

Запажање да су на јужном зиду првобитно била приказана два владара чини веома сложеним проблем идентификације личности. Засада изгледа у приличној мери прихватљиво једино то да је један од тих портрета морао представљати Стефана Дечанског, а да други није представљао Душана, насликаног на западном зиду.[65] При темељнијем разматрању овог проблема у обзир се мора узети и представа светог краља Милутина сачувана на пиластру одмах до загонетних портрета.[66] Пажљиво посматрање ове представе чини се да намеће два закључка. Прво, на њој нису уочљиви били какви трагови пресликавања; друго, она показује сличност у начину израде са портретима Дечанског и Душана изведеним на новом слоју фреске са јужног зида.[67] Изгледа веома извесно и важно и то да је између осликавања прве и друге верзије портрета морало проћи сасвим мало времена. О томе као да сведоче изузетно слаби трагови старијих фресака сведени на цртеж, чак и тамо где је боја новог слоја потпуно отпала. До тога сигурно не би дошло да се на пресликавање дуже чекало и да се пигмент чврсто везао за малтерну подлогу. Могло би се стога претпоставити да су сликари започели осликавање најниже зоне јужног параклиса пошавши од западног зида, старајући се пре свега о томе како ће у овом простору што боље распоредити портрете и да је до пресликавања дошло пре него што је читава галерија немањићких ликова била завршена. Тако би на западном зиду били првобитно насликани Душан и његова породица, а на јужном свети краљ Милутин и Стефан Дечански. Када је дошло до пресликавања Милутинов лик је могао бити издвојен из првобитне целине и пренесен на дотада неосликани пиластар, иза којег је према истоку настављено с низањем ликова Немањића светитеља.

Млади краљ Урош је приказан на новом слоју за главу виши него на првобитном, али у тој појединости не треба тражити поуздан податак о хронолошком односу слојева. С једне стране, примећује се да су сви ликови насликани на новом слоју нешто виши од првобитних. Са друге стране, у науци је већ истицано да у приказивању Урошевог узраста има много нелогичности и да се он не може, сам за себе, користити при утврђивању хронологије Урошевих портрета.[68] Нелогичности ове врсте су уочљиве и на портретима у јужном параклису Дечана. У другој зони апсидалног простора параклиса, у сцени из Богородичиног

сл. 130; Б. Тодић, *Фреска св. Никодима из Хиландара и проблем датирања сликарства католикона*, ЗЛУМС 21 (Нови Сад 1985), 92–94, црт. 1; Djurić, *Les portraits*, fig. 10, 13.

60 Д. Панић, Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Београд 1975, 58–64 (текст Г. Бабић), Т. I–III, сл. 18.

61 С. Ћурић, *Првобитни живопис у цркви Св. Николе у Бањи код Прибоја*, Саопштења 16 (Београд 1984), 87, сл. 4.

62 Портрети Стефана Дечанског и Душана у цркви Св. Стефана у Дуљеву још нису проучени и поуздано датовани. Многе необичности у изгледу њихових инсигнија нарочито наводе на опрез. Др Ивану Ђорђевићу дугујем посебну захвалност што ми је ставио на увид своје слајдове ових портрета.

63 Б. Бабић, *Ко је бил и кога ктитор на живописот на егзонартексот во црквата Св. Успение Богородичино во манастирот Трескавец*, Стремеж 4 (Прилеп 1961), 48–51; idem, *Живописот од егзонартексот на црквата на манастирот Трескавец*, Стремеж 4 (Прилеп 1961), 52–60.

64 И. Ђорђевић, *О првобитном изгледу српске иконе св. Николе у Барију*, ЗФФ, серија А: Историјске науке XVI (Београд 1989), 111–123. Између смрти Душанове мајке Теодоре (октобра 1322) и женидбе Стефана Дечанског Маријом Палеолог (пре децембра 1324), Србија је једно кратко време била без краљице. Одсуство портрета владарке на побројаним споменицима не може се, међутим, објашњавати тиме да су ови споменици настали управо у овом кратком временском интервалу. Првобитно сликарство Св. Николе у Бањи се датује сасвим поуздано у крај треће деценије XIV века, а први слој иконе из Барија у средину треће деценије века (око 1325), док је нови, данас јасно видљив слој, настао нешто касније (cf. В. Ј. Ћурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 55; С. Ћурић, *Првобитни живопис у цркви Св. Николе у Бањи*, 88; Ђорђевић, *О првобитном изгледу српске иконе св. Николе*, 121–123).

65 Суботић, *Прилог хронологији*, 116; Тодић, *О пресликаним портретима*, 60. По нашем мишљењу овде ипак траба задржати извесне резерве.

66 Петковић, *Дечани* II, 21, Т. CXXXVI.

67 Разликује се једино нешто светлија боја Милутиновог сакоса.

68 Тодић, *О пресликаним портретима*, 65–66.

акатиста, Урош је у односу на родитеље приказан као нешто виши дечак него на другом и знатно виши него на првом слоју портрета са западног зида. Ако бисмо поверовали сликарима, морали бисмо датовати сликарство првог слоја најниже зоне на западном зиду две до три године раније од сликарства друге зоне у апсиди параклиса. Урошев лик на северном зиду припрате, настао сасвим сигурно две–три године касније од портрета на западном зиду параклиса, изгледа од њега само нешто старији.[69] Истовремено, овај лик из припрате делује бар четири године млађи од Урошевог портрета из Лозе Немањића насликаног вероватно у току исте године.[70] Сва је прилика да је сликарима било далеко важније да успоставе што повољнију формалну и психолошку равнотежу на слици него да прецизно забележе узраст детињих фигура. Због тога је на новом слоју живописа у јужном параклису дослikаној фигури Симеона Синише супротстављена нешто виша фигура младог Уроша.

За сада је извесно да је до пресликавања морало доћи пре јесени 1343. године, како су то на основу садржаја натписа утврдили Гојко Суботић[71] и Бранислав Тодић,[72] и да се сликарске преправке у овом делу цркве нису сводиле само на портрете. На западној страни западног ступца између јужног параклиса и наоса Дечана, наспрам ликова владара, а над гробом Стефана Дечанског, преко неке првобитне светитељске фигуре насликана је фигура св. Стефана Првомученика, заштитника српских владара и државе.[73]

Поузданијем разматрању иконографских и програмских садржаја подложне су, разуме се, само фреске новијег слоја, док се о првобитним фрескама из јужног дечанског параклиса може говорити уопштено. Тако појава портрета у непосредној близини владарског гроба у југозападном делу цркве представља карактеристично решење добро познато из раније српске уметности.[74] Сликари српских владарских маузолеја нису створили неки засебан тип надгробне представе владара, већ је улогу надгробне слике вршио ктиторски портрет, чиме се наглашавао есхатолошки смисао задужбинарства.[75] Поред ктитора сликани су његови посвећени преци–заштитници и потомци, у низу такозване "хоризонталне генеалошке лозе".[76] Њен континуитет био је залога нади да ће се ктиторов гроб, попут гробова предака, посветити и да ће благодат светородности учинити његове наследнике легитимним и мудрим владарима. Душан је у Дечанима, следивши ове традиције, као посебно поштоване свете претке издвојио св. Симеона, св. Саву и св. краља Милутина, личности које је истицао и у другим приликама.[77] С обзиром на то да је у подизању и осликавању Дечана помагао оцу, одлучио се, вероватно по савету иконографа, за формулу такозваног "двојног ктиторства", добро познату у православној уметности његовог времена.[78] Душан и Дечански су приказани како заједно држе храм под Христом који их благосиља и као ктиторе и као владаре, а тај се благослов преноси логиком сижеа и контекста на ликове са западног зида.[79]

Своја права и потпуна значења портретска целина из јужног параклиса добија тек када се сагледа у односу са осталим деловима живописаног програма повезаног с ктиторским гробом. Даница Поповић је у тај програм уврстила циклус Страшног суда, фигуре Христа

69 О датовању Урошевог лика на северном зиду припрате cf. стр. 286–288 infra.

70 Урошев лик у Лози могао је настати најкасније до октобра 1347. године. Cf. стр. 296–297 infra.

71 Суботић, *Прилог хронологији*, 118–119. На основу Душановог итинерера, Г. Суботић предлаже као највероватније време пресликавања пролеће или лето 1343. године.

72 Тодић, *О пресликаним портретима*, 57–58.

73 О овоме cf. нашу расправу о култу и иконографији св. Стефана у овом зборнику, стр. 546.

74 Поповић, *Српски владарски гроб*, 200 (са старијом литературом).

75 Ibidem, 389.

76 Ibidem, 392.

77 Св. Сава, св. Симеон Немања и св. краљ Милутин су сликани крај портрета Душанове породице и у Белој цркви каранској, а изнад Душановог портрета у Св. Димитрију у Пећи представљен је такозвани сабор св. Симеона Немање и св. краља Милутина. Ликови св. краља Милутина и Симеона Немање на посебан начин су доведени у везу са портретом цара Душана и у дечанској Лози Немањића. О овим представама cf. И. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, Београд 1984 (необјављена докторска дисертација коришћена уз одобрење аутора), 69, 71; В. Ј. Ђурић, *Историјске композиције у српском сликарству и њихове књижевне паралеле* II, ЗРВИ 10 (Београд 1967), 141–148; стр. 295 infra.

78 G. Babić, *Les portraits de Dečani represéntant ensemble Dečanski et Dušan*, in Дечани и византијска уметност средином XIV века, Београд 1990, 273–277.

79 Ibidem.

Пантократора, Богородице, Јована Крститеља и св. Николе из Деизиса у првој зони западног постројења наоса, као и представу Лозе Јесејеве (црт. II, 106, 107, 177, 239; IV, 224, 225).[80] У тај програм се, међутим, морају укључити и представе св. Стефана и св. Трифуна – двојице веома поштованих светитеља међу Немањићима, које су такође насликане у првој зони овог простора (црт. IV, 252, 281).[81] Управо је преко њих била успостављена чвршћа и потпунија веза портрета са гробом Стефана Дечанског и Деизисом. Свакако би требало помишљати на то да развијеном програму живописа крај ктиторског гроба припадају и представе Константина и Јелене насликане на западном зиду, наспрам Богородице Заступнице и св. Трифуна (црт. IV, 249–250).[82] Изнад њих – "равноапостолних" и првих хришћанских владара у Дечанима су сликана "Дела апостолска".[83] Том програму свакако припадају и старозаветне сцене насликане у сводовима над владарским гробовима. Оне чине спону између Лозе Јесејеве и Страшног суда, а говоре о Премудрости, Инкарнацији и Спасењу. Разумљиво је да су везе портрета са неким деловима оваквог програма биле посредне и слабије, а са некима веома наглашене.

Владарски надгробни портрет је, дакле, и овде у Дечанима вршио неколико важних функција. Идентификовао је гроб и сахрањеног, истицао његове ктиторске заслуге, изражавао наду да ће заступањем светих предака и светитеља заштитника и он бити прибројан праведницима, а његови потомци владати у миру и мудрости, довођени на престо благословом Христовим. Идејно, програмски и иконографски дечански портрети из јужног параклиса чувају многе традиционалне одлике, почевши од места на којем су сликани до чињенице да су груписани у низу сажетог хоризонталног породичног стабла. На њима се утврђују формуле присутне на српским портретима тек током неколико претходних деценија, какви су изразита фронталност и каноничност ставова, инвеститура владара, или умножавање идејних равни на слици, а јављају се и неке сасвим нове појаве. Када су оне у питању, на првом месту треба истаћи слабљење раније веома тесне везе између гроба и портрета, што је у Дечанима изражено кроз њихово потпуно физичко одвајање.[84]

80 Поповић, *Српски владарски гроб*, 201–206.

81 О сликању св. Стефана и св. Трифуна крај владарских портрета cf. нашу расправу о култу и иконографији св. Стефана у овом зборнику (стр. 555) и коментаре М. Марковића уз представе појединачних фигура светитеља (стр. 246-247).

82 Св. Константин и Јелена су сматрани узорима хришћанских владара, а легенда им је приписивала откриће Часног крста чији је искупитељски значај истакнут у дечанском Страшном суду. О сликању ликова ових светитеља програмски повезаних с портретима владара у ранијем српском живопису cf. Г. Бабић, *Краљева црква у Студеници*, Београд 1987, 190. Крај портрета српских владара св. Константин и Јелена су сликани и касније, о чему сведочи живопис Псаче (cf. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, 161).

83 На величање култа св. апостола у овом делу дечанске цркве могла је утицати, с једне стране, жеља да се нагласи апостолска компонента владарске мисије српских краљева, а са друге стране, од значаја је могао бити надгробни карактер тога култа. Таквом карактеру апостолског култа, поред значајне заступничке улоге намењене Христовим ученицима на Страшном суду, највише је допринела традиција сахрањивања византијских владара и поглавара цркве у чувеном храму Св. апостола у Цариграду. Обичај сахрањивања владара "међу апостолима", налазио је своје одјеке и ван Константиновог града. Постоје наговештаји да је пракса постављања владарских и архијерејских гробова у црквама посвећеним св. апостолима била поштована и међу Србима. Према Барском родослову зетски кнез Војислав сахрањен је у дворској капели Св. апостола Андреје у жупи Прапратна. Исти извор наводи да је у цркви Св. Петра in Campo код Требиња био сахрањен зетски краљ Радослав, док је у капели подигнутој крај ове цркве, а посвећеној св. апостолу Павлу, било, према Мавру Обину, положено тело рашког великог жупана Десе. Немањин брат, хумски кнез Мирослав себи је, по свему судећи, припремио гробницу у цркви Св. Петра код Бјелог Поља, а за колективну гробну цркву поглавара српске цркве изабран је такође један апостолион – црква Св. апостола у Пећи. О ширем поштовању надгробног карактера култа св. апостола међу Србима у XIV веку, према В. Ј. Ђурићу, речито сведочанство пружа и хиландарска гробљанска црква Св. апостола. Cf. R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin* I, *Le siège de Constantinople et le patriarchat oecuménique III, Les églises et les monastéres*, Paris 1953, 54; F. Dvornik, *The Idea of Apostolicity in Byzantium and the Legend of the Apostle Andrew*, Cambridge 1958, 138–140; Ph. Grierson, *The Tombs and Obits of the Byzantine Emperors (337–1042)*, DOP 16 (Washington 1962), 3–60; O. Demus, *The Church of San Marco in Venice*, Washington 1960, 46, n. 147; V. J. Đurić, *Počeci umetnosti kod Srba*, in Rani srednji vijek, Beograd, Zagreb, Mostar 1986, 59; Поповић, *Српски владарски гроб*, 21–25; М. Чанак-Медић, *Архитектура Немањиног доба* II, Београд 1988, 64, 70; Ђурић, Ћирковић, Корać, *Пећка патријаршија*, 22, 43–44; Д. Богдановић, В. Ј. Ђурић, Д. Медаковић, *Хиландар*, Београд 1985, 92.

84 Поповић, *Српски владарски гроб*, 389.

ПОРТРЕТ ИГУМАНА ДАНИЛА

На јужној страни ступца између централног дела наоса и јужног параклиса, недалеко од владарских портрета, насликан је лик другог дечанског игумана Данила (црт. VI, 73). Приказан је човек средњих година, дуге тамне браде у сивој монашкој хаљини и мрком плашту. Данило, за разлику од првог игумана Арсенија представљеног у олтарском простору и у припрати Дечана, на себи нема великосхимнички аналав.[85] Полуокренут је надесно и рукама подигнутим у знаку молитве обраћа се Христу који га благосиља из сегмента неба насликаног у горњем десном углу представе(сл. 13).[86]

Данилов портрет доноси неколико сложених проблема. Посебно је важно питање времена његовог настанка и хронолошког односа са околним живописом. Владимир Р. Петковић је истицао, не износећи аргументе, да је портрет морао настати касније од осталих фресака.[87] Његовим мишљењем се истраживачи нису темељније критички позабавили, било да су га прихватали, било да су заступали другачија схватања.[88] Сигурно је да би у разматрању хронологије портрета пресудан значај могао да има поуздани податак о времену прве смене на дечанском игуманском престолу. Он нажалост није пронађен у изворима. Због тога остаје да се проблем расветли у оној мери коју допушта споменички материјал сачуван на фрескама самих Дечана.

Портрет првог дечанског игумана, Арсенија, насликан је на западном зиду припрате свакако током 1345. године, а његово име забележено је при крају ктиторског натписа из 1347/8. године над улазом у наос.[89] Сами по себи ови подаци нису несумњив доказ да је у то време Арсеније био жив и да је седео на дечанском игуманском престолу. Због оштећености игуманове представе у припрати, неизвесно је да ли су на његовом лицу биле сликане зелене или смеђе сенке, које чине важну разлику у представљању мртвих и живих особа на портретима.[90] Ни из "стилизације" дела ктиторског натписа са Арсенијевим именом, према мишљењу Миодрага Пурковића, не можемо бити сигурни "да ли је он у тај мах жив или није".[91] Међутим, када се поставе у свој шири контекст и повежу са неким другим чињеницама, поменути портрет и натпис постају знатно речитији.

У југозападном углу припрате насликани су око св. Саве као симболичног стожера ликови представника српске државе и српске цркве. С обзиром да су у питању портрети актуелних владара и архиепископа, разложно је претпоставити да је Арсеније крај њих био представљен у својству тадашњег дечанског игумана.[92] Поред тога, веома је тешко пронаћи разлоге због којих би Арсеније у припрати био сликан као бивши игуман, ако се зна да су претходно у живопису Дечана у два наврата остављени видљиви помени о

85 За Арсенијеве портрете cf. *Задужбине Косова*, сл. на стр. 142; И. Ђорђевић, *Представа Стефана Дечанског уз олтарску преграду у Дечанима*, Саопштења 15 (Београд 1983), сл. 2.

86 Г. Бабић сматра да Христ предаје Данилу свитак (cf. Babić, *Les portraits de Dečani*, 281). Изгледа да су сликари предају свитака представљали тако што су руку која предаје свитак приказивали како ротулус држи само за један његов крај, док други пружа ономе коме је намењен (cf. ibidem, fig. 3–5, 9, 10; Z. Gavrilović, *Kingship and Baptism in the Iconography of Dečani and Lesnovo*, in Дечани и византијска уметност средином XIV века, Београд 1989, сл. 5, 9; Spatharakis, op. cit., fig. 78). Христос који благосиља игумана Данила, међутим, држи свитак пуном шаком, на средини, како је то уобичајено на његовим представама. Он је само нешто ниже спустио левицу јер се снажно нагнуо напред.

87 Петковић, *Дечани* II, 27; Петковић, Бошковић, *Дечани* I, 6.

88 Ј. Радовановић у потпуности прихвата Петковићево мишљење. Г. Суботић сматра да је Арсеније дочекао да види завршене Дечане, што значи да је Данило као други игуман могао бити сликан тек после 1347/8. Г. Бабић мисли да је Данилов портрет настао пре 1347/8, а С. Петковић га датује у време око 1340. За ова датовања cf. Ј. Радовановић, *Јединство небеске и земаљске цркве у српском сликарству средњег века или Ликови живих људи на фрескама и иконама средњег века*, ЗЛУМС 20 (Нови Сад 1984), 55–56; Суботић, *Прилог хронологији*, 127, н. 53; Babić, *Les portraits de Dečani*, 281; М. Благојевић, С. Петковић, С. Ћирковић, *Србија у доба Немањића*, Београд 1989, 179.

89 Суботић, *Прилог хронологији*, 125–126, сл. 3.

90 Зелене сенке су по правилу сликане на портретима мртвих особа.

91 М. Пурковић, *Белешке о игуманима неких манастира у средњем веку*, Јужни преглед 13 (Скопље 1939), 426.

92 Ова портретска целина сасвим сигурно није била намењена прослављању свих великих заслужника за стварање Дечана, били они живи или већ умрли, јер би се у том случају у њој морало наћи места и за ликове Стефана Дечанског и архиепископа Данила II. О овим портретима детаљније cf. стр. 285–293 infra.

његовој делатности.[93] Да су Дечани већ у време осликавања овог портрета, насталог пре краја 1345. године, имали свог другог игумана, сасвим је мало вероватно да би се Арсенијево име појавило и две или три године касније у натпису из 1347/8. Са друге стране, на основу неколико српских средњовековних примера, види се да су на крају ктиторских натписа истицана имена управо оних црквених достојанственика чијим је трудом и у чије је време настао одређени храм.[94] Нарочито су поучни случајеви из Богородице Љевишке и Старог Нагоричина где је у току рада на храму долазило до промене епископа или игумана који је бринуо о радовима и где је та промена оставила трага у натписима о зидању и осликавању.[95] Судећи по овим примерима, Арсеније је у ктиторском натпису из наоса морао бити поменут као владајући дечански игуман.[96] Када је у питању сама "стилизација" текста овог Арсенијевог помена, може се приметити да њена природа постаје бар мало одређенија пошто се упореди са стилизацијом натписа крај најстаријег Арсенијевог портрета – оног у олтарском простору. Између њих се уочава готово потпуна подударност.[97] Због свега тога се чини да је у време осликавања портрета у припрати и у време исписивања, или бар одређивања садржаја ктиторског натписа из наоса, Арсеније још увек био игуман. То даље значи да ја Данилов портрет морао настати знатно касније од осталих портрета у јужном параклису.[98]

И неки технички детаљи потврђују овакво виђење. Захваљујући оштећењу у доњем делу фреске са Даниловим ликом и сонди начињеној у њеном горњем левом углу, уочљиво је да је малтер на јужној страни западног ступца постављен у два слоја[99] и да је површина првог слоја била обојена белом и оивичена црвеном бојом. Рекло би се да је овако припремљена површина била остављена да неко време сачека свој иконографски садржај. Каснијим настанком Даниловог портрета могла би се објаснити чињеница да се крај оба Арсенијева портрета, као и у натпису из 1347/8, истиче труд првог игумана око стварања цркве, а да у натпису крај Даниловог лика таквог истицања нема.[100]

Без обзира на то када је насликан, Данилов игумански портрет се нашао на вешто изабраном месту. Он је придружен ктиторским портретима, што се изгледа наслањало на традицију,[101] и истовремено је доведен у везу са ликовима неколицине чувених светих монаха – устројитеља монашког живота – насликаних у јужној певници и јужном параклису.[102]

93 У питању су портрет у олтарском делу и запис на греди између стубова који деле северне бочне бродове цркве (cf. Ђорђевић, *Представа Дечанског*, 38–39; Суботић, *Прилог хронологији*, 113.)

94 У натпису о подизању Краљеве цркве у Студеници забележено је име студеничког игумана Јована који се трудио око зидања (cf. Г. Бабић, *Краљева црква у Студеници*, Београд 1987, 21–22). Уништени ктиторски натпис из Добруна помињао је име првог игумана Јевросина, у чије време је створен храм (cf. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, 77). Ктиторски натпис у Малом Граду поред ћесара Новака и његове породице помиње и игумана Јону који је помагао у подизању цркве (cf. ibidem, 171.)

95 У ктиторском натпису о подизању цркве у Старом Нагоричину забележено је да је црква сазидана при игуману Антонију 1312/1313. године, а у натпису о подизању и осликавању се каже да су сви радови били завршени 1318. при игуману Венијамину (cf. Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи* I, Београд 1982, бр. 41 и 51). Због бриге око подизања Богородице Љевишке, прво се помиње у једном натпису епископ Дамјан (до 1307), а затим, у другом, Сава (cf. С. М. Ненадовић, *Богородица Љевишка*, Београд 1963, 35–36).

96 Два дечанска ктиторска натписа изведена техником фреске пружала су идеалну прилику да се забележе и заслуге старог и учешће у раду новог игумана у случају да је до промене на игуманском престолу дошло пре завршетка осликавања храма. Међутим, у Дечанима се та потреба, по свему судећи, није била појавила.

97 Упореди Суботић, *Прилог Хронологији*, 126, сл. 3 и Петковић, *Дечани* II, 23.

98 Да је Данилов портрет настао у време осликавања најниже зоне западног дела јужног параклиса, дакле негде пре јесени 1343, то би значило да је портрет другог дечанског игумана старији најмање две или три године од портрета првог игумана из припрате, или чак четири до пет година од Арсенијевог последњег помена у ктиторском натпису из 1347/8. године, а то је тешко прихватити.

99 Два јасно издвојива слоја малтера видљива су и сасвим доле, на делу који уопште није био покривен бојом фреске.

100 Упореди стр. 22, бр.123; стр. 32, бр. 299; стр. 34, бр. 73 у овом зборнику и сл. 6 у овом раду.

101 За монаха насликаног како клечи крај лика Симеона Немање и портрета ктитора у јужној капели Радослављеве припрате у Студеници с разлогом се претпоставља да представља студеничког игумана. Први игуман Добруна Јевросин, насликан је такође недалеко од ктиторских портрета. И представа дечанског игумана Арсенија насликана у припрати придружена је широј портретској целини. За ове портрете cf. Радојчић, *Портрети*, 16; Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, 80; Петковић, *Дечани II*, 1, Т. XCII; cf. и нап. 194 infra.

102 Cf. цртеже у овом зборнику, II, IV и коментаре М. Марковића о представама појединачних светитељских фигура у Дечанима. Ако би се претпоставило обрнуто, да су представе светих монаха бар делом сликане како би

ПОРТРЕТ СТЕФАНА ДЕЧАНСКОГ

Својим садржајем и местом у програму портрет Стефана Дечанског, насликан крај олтарске преграде (црт. II, 178), представља једну од значајних посебности живописа у Дечанима. Српски краљ је приказан како полуокренут надесно приноси модел дечанског храма Христу у сегменту неба, главе благо приклоњене пред Господом који га благосиља (сл. 3, 12). Стефан Дечански је одевен у владарску одећу што се у неким детаљима разликује од одеће какву носи на портрету у јужном параклису. Мање је важно то што сакос сада има шире рукаве, па су епиманикије премештене на рукаве доње хаљине. Пажњу, међутим, привлачи изглед краљевог венца. Он се састојао од куполног дела сличног стеми са орфаносом на врху и дела у виду широке отворене круне.[103] Такав венац у српском сликарству, па и шире у византијском, има веома ретке паралеле, а срећемо га у готово идентичном облику на глави српског владара насликаног у Св. Димитрију у Пећи[104] и на глави цара Дадијана из циклуса св. Ђорђа у дечанској припрати.[105] Расправљајући о портрету из Св. Димитрија, Мирјана Ћоровић–Љубинковић, која у насликаном владару види кнеза Лазара, сматра да није у питању владарски венац.[106] Портрет Дечанског, изгледа, доказује супротно и на нов начин актуализује мишљење Војислава Ј. Ђурића да је у Пећи насликан лик сина Стефана Дечанског – Душана.[107] Чињеница да сликарски ансамбл у Св. Димитрију настаје истовремено кад и дечанске фреске и да је у Пећи утврђено присуство сликара који су се суочили са живописом Дечана, помаже нам да бар донекле објаснимо зашто се ова сасвим необична инсигнија јавља баш у та два споменика. Међутим, непроученост односа инсигнија на сликама са стварним инсигнијама српских владара, о чему је већ било и о чему ће још бити речи, у случају ове круне представља озбиљан проблем. Посебно смо далеко од одговора на питање о њеној намени, значењу и приликама у којима је могла бити ношена.

Другу важну необичност на портрету Стефана Дечанског представља текст исписан испод модела храма, који садржи краљеву молитву (стр. 28, бр. 178). Запажено је да се у византијском, па и српском сликарству (у самим Дечанима), ипак могу пронаћи паралеле овој молитви када је њен садржај у питању.[108] Веома је занимљив и начин на који је постављен натпис са молитвом. Он, с једне стране, подсећа на представе Богородице са развијеним молитвеним свитком испред себе, а са друге, наговештава неке касније ктиторске портрете српских владара.[109]

У необичности портрета краља Стефана Дечанског спада и изостављање пурпурног супедиона у форми јастука, уобичајеног на представама српских владара још од времена краља Милутина.[110] Из "пред–милутиновског" доба потиче и, на српским владарским портретима касније ретко примењивани, став благо погнутог краља који полуокренут Христу приноси модел храма.[111] Чини се да у оваквој иконографији треба препознати пре утицај

обогатиле програм крај игумановог портрета, то би подразумевало да је Данило знатније утицао на стварање програма живописа, затим да је имао заслуга за настајање Дечана и да је давао значаја својој личности. Овоме, међутим, противречи чињеница да он није поменут ни у једном од натписа о завршавању сликарства храма (чак ни иза Арсенијевог имена).

103 Ови детаљи круне видљиви су пре свега у цртежу изведеном оштрим предметом на свежем малтеру, а тек понегде у цртежу изведеном бојом. Рекло би се стога да на круни није било пресликавања.

104 *Задужбине Косова*, сл. на стр. 35; В. Ј. Ђурић, С. Ћирковић, В. Корać, *Пећка патријаршија*, Београд 1990, 205, сл. 130.

105 *Задужбине Косова*, сл. на стр. 154

106 М. Ћоровић–Љубинковић, *Историјска композиција из цркве Св. Димитрија у Пећи*, in Свети кнез Лазар, Београд 1989, 89. Касније, вероватно у XVII веку, преко овакве владареве круне сликана је друга, чији се трагови уочавају при ободу нимба (cf. ibidem, сл. 2).

107 В. Ј. Ђурић, *Историјске композиције у српском сликарству средњег века и њихове књижевне паралеле* II, ЗРВИ 10 (Београд 1967), 144, н. 110.

108 Ђорђевић, *Представа Дечанског*, 40.

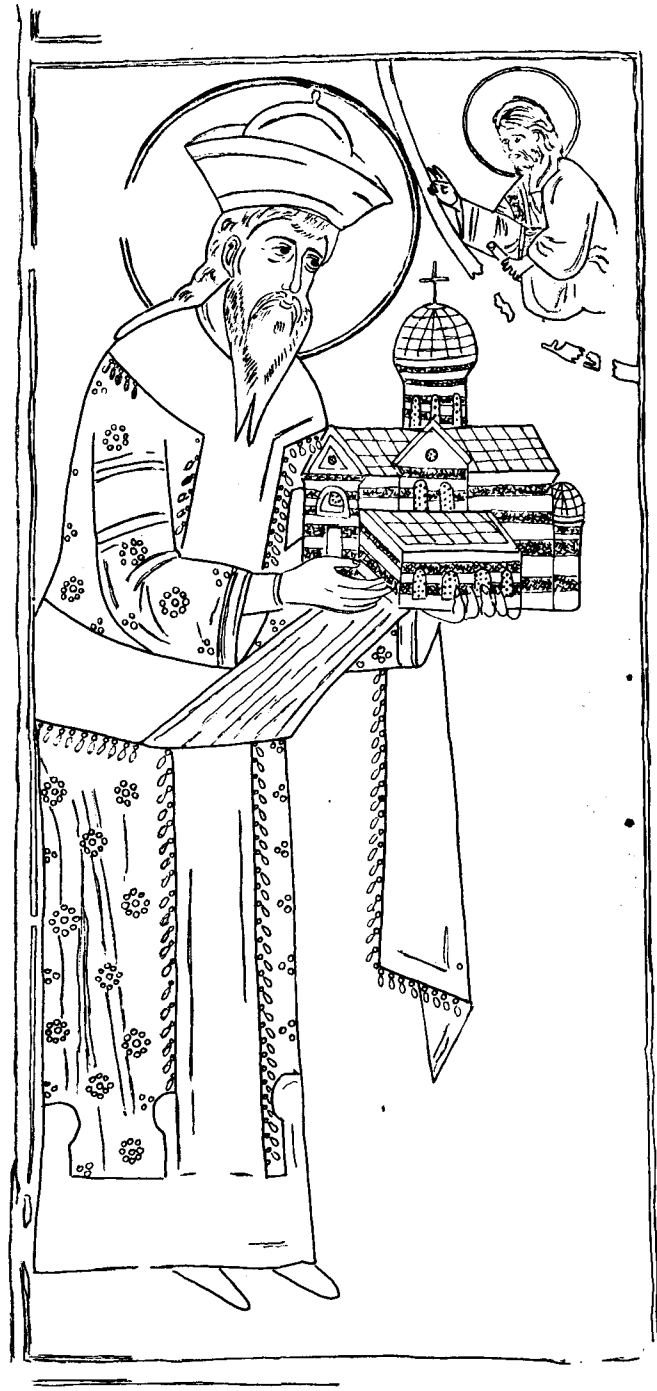
109 В. Ј. Ђурић, *Портрети на повељама византијских и српских владара*, ЗФФ 7/1 (Београд 1963), 264–265.

110 За сликање супедиона на српским владарским портретима cf. Радојчић, *Портрети*, 31, н. 66. О супедиону cf. Spatharakis, op. cit., 264.

111 О старијем типу владарског ктиторског портрета cf. Радојчић, *Портрети*, 78–79.

контекста у којем се портрет св. краља Дечанског јавља и идеја чијем је изразу служио него пуки архаизам.[112]

Појава портрета Стефана Дечанског у непосредној близини олтарске преграде свакако је последица преноса краљевих посвећених моштију из западног дела храма у источни и њиховог полагања "изван олтарских двери – под иконом Христа".[113] У српској средини је овакав поступак преноса имао два преседана: друго похрањивање моштију краљице Јелене и краља Милутина крај олтарских преграда у њиховим маузолејима.[114] Нажалост, фреске Градца, а нарочито Бањске, очувале су се углавном у траговима, па се о сликању портрета над Јелениним и Милутиновим кивотима не може рећи ништа поузданије. Функција владарског портрета у обележавању места где су похрањене владарске мошти потврђена је, међутим, крај иконостаса у Дечанима на тако доследан начин да је врло вероватно да се ни у Градцу ни у Бањској није одустајало од везе портрета и кивота. У Дечанима је примењен чак и уобичајени ктиторски тип портретске слике који је обележавао место похране владарских моштију још од времена када су у Студеници биле положене мошти св. Симеона Немање.[115] Везу између портрета и моштију изричито истиче и текст молитве светог краља из Дечана, прожет управо оним есхатолошким садржајем који је био један од основних обележја сликарског програма српског владарског гроба XIII и XIV века.[116] Но, Стефан Дечански, чије су мошти показале чудо нетљености, као свети и сродан небеском, није више молитељ само за судбину своје душе, већ постаје пред Христом један од заступника својих потомака и свога народа.[117] Прикључен низу међу Немањићима посебно поштованих



Сл. 3. Представа Стефана Дечанског крај олтарске преграде — Fig. 3. Image of St. Stefan Dečanski near the altar screen

112 О овом програмском контексту cf. Г. Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда*, ЗЛУМС 11 (Београд 1975), 34–35, црт. 11.

113 Ђорђевић, *Представа Дечанског*, 41; Поповић, *Српски владарски гоб*, 208–209.

114 Поповић, *Српски владарски гроб*, 150–151, 182–183.

115 Радојчић, *Портрети*, 12–14, 74–79; Поповић, *Српски владарски гроб*, 389.

116 Ђорђевић, *Представа Дечанског*, 40; Поповић, *Српски владарски гроб*, 201, 210, 389.

117 Cf. Ђорђевић, *Представа Дечанског*, 41–42.

светитеља насликаних на иконостасу и крај њега, тачно наспрам игуманског и владарског престола, Дечански не приноси само храм Христу приказаном у сегменту неба, већ учествује у једном знатно ширем Деизису, чије је средиште на источном зиду јужне певнице.[118] И управо та приближеност портрета највишој светињи и прожетост слике духом молитве утицала је по свој прилици на то да је Дечански насликан у наклону, без супедиона и да је његова молитва исписана на начин сличан молитви са свитка Богородице "Параклисе". Захваљујући резултатима студија Ивана Ђорђевића и Гојка Суботића, данас се са знатно више поузданости може говорити о времену настанка портрета св. краља Дечанског. Пошто је утврђено да је Стефан Дечански уврштен међу светитеље вероватно у пролеће или лето 1343. године, одређен је тиме *terminus post quem* настанка портрета, јер је краљ у натпису означен као свети.[119] Сигуран *terminus ante quem* даје текст молитве у којој се Душан помиње као краљ,[120] мада изгледа вероватно да је портрет насликан у исто време кад су мошти Стефана Дечанског пренете с кивотом до олтара, дакле негде с пролећа или у лето 1343.[121]

ПОРТРЕТИ ИЗНАД УЛАЗА У НАОС

Над великом архиволтом портала који краси улаз у наос Дечана насликани су у оквиру нарочите иконографске целине ликови краља Душана и његовог оца Стефана Дечанског. Двојица ктитора су окренута један према другоме и подижу руке у молитви – Душан на левој, Дечански на десној страни поља. Они очекују да од шестокрилог херувима приме по један бели свитак (сл. 19), а поглед им је усмерен навише у правцу огромног попрсја Христа Пантократора. Српски краљеви носе уобичајену владарску одећу и инсигније које углавном одговарају онима приказаним на портретима из јужног параклиса, с тим што су дијадиме сада насликане у укрштеној форми.[122] Владари стоје на супедионима у виду јастука. На пиластрима крај поља с портретима, у висини глава владара насликани су делови представа херувима. Иако су од портрета одвојени бордуром, они припадају истој иконографској целини (црт. VIII, 8–13).[123] Време настанка владарских портрета – између пролећа и јесени 1343. године – одређују натписи који Дечанског означавају као "светог", а Душана као краља "све *српске и поморске земље*", без помена грчких земаља.[124]

У средњовековној уметности, па и у живопису српских храмова, одавно је уочен обичај да се ликови ктитора приказују над улазом у храм, или, како се знало рећи, "над прагом".[125] Чини се, ипак, да се међу сачуваним примерима издваја овај у Дечанима где су сликари, повезујући иконографију фресака са симболиком улаза, успели да изграде основу за необично учено и вешто изражавање сложених замисли. Најпотпуније објашњење фресака над улазом у наос Дечана понудила је у новије време Гордана Бабић.[126] Текст на књизи Пантократора (Јован, X, 9) коме се обраћају наши краљеви у ствари је метафора о небеским вратима као циљу верника. Српским владарима та су врата отворена захваљујући Божјој речи исписаној на свицима које примају од херувима. Примивши Реч они прихватају мисију "пастира" повереног им "стада" као прави хришћански владари. Старозаветни цареви Давид и Соломон били су примери владарске повезаности с Богом и сведочили су о благодати која

117 Cf. Ђорђевић, *Представа Дечанског*, 41–42.

118 Cf. ibidem, 41; Todić, *Tradition et innovations*, 265.

119 Ibidem, 38.

120 Суботић, *Прилог хронологији*, 124. Последњи познати документ у којем се Душан потписао као краљ издат је новембра 1345. године. Вероватно већ у току децембра исте године овај Немањић се прогласио царем.

121 Ђорђевић, *Представа Дечанског*, 38. Испод ове представе Стефана Дечанског се не запажају трагови неког старијег сликарског слоја.

122 Нови елемент су и златоткани кружни нашивци на боковима. На куполним крунама, нарочито на Душановој, видљиви су трагови два различита цртежа. Изгледа да су круне биле накнадно увећаване, али им облик није битније измењен. Ова два цртежа су видљива и на фотографијама (cf. Babić, *Les portraits de Dečani*, fig. 4).

123 Ibidem, fig. 3–7.

124 Ђорђевић, *Представа Дечанског*, 38.

125 О портретима над улазом у храм cf. Радојчић, *Портрети*, 51; С. Ћурић, *Портрет Данила II изнад улаза у Богородичину цркву у Пећи*, in Архиепископ Данило II и његово доба, Београд 1991, 348–351.

126 Babić, *Les portraits de Dečani*, 278–285.

се преко побожних владара излива на њихов народ. Управо због тога дечански сликари ликове Давида и Соломона постављају крај попрсја Христа Пантократора (црт. VIII, 9–10), поредећи са њима српске владаре – такође сина и оца. Основна замисао је на овај начин постала знатно јаснија, а Г. Бабић сматра да су и ставови владара иконографски знак у функцији поређења са старозаветним Давидом. Идејна исходишта дечанској слици пронађена су и у српској средњовековној литератури.[127]

Расправљајући о односу владара према Христу, Светозар Радојчић је у својој познатој студији о српском владарском портрету закључио како се тај однос средином XIV века у српској уметности "показује веома неједнако".[128] Као пример ове тенденције он је навео портрете на источном зиду припрате у Дечанима. Ту су изнад улаза владари приказани "као скромни ктитори с приклоњеним телом и с молитвеним гестом" управљеним према огромном лику Пантократора, док неколико метара удесно, у Лози Немањића, заузимају најсвечаније ставове под малим Емануиловим попрсјем и доминирају сликом. С. Радојчић је изразио своје веровање да је "овакво мешање идеја било необично и у Србији XIV века".

Када се представљање односа српских владара и Христа сагледа на основу данас познатог материјала, увиђа се да је двојако приказивање тог односа присутно од раније, али да га С. Радојчић с правом истиче баш у периоду коме припадају Дечани. Изгледа, међутим, да у таквој "неуједначености" није било ничег необичног и да су је савременици лако прихватали, свесни двоструке природе земаљске власти. Владар јесте Христу потчињени намесник на земљи, пред којим је понизан као и земаљски намесници и вазали пред земаљским царем, али, као Христов представник, он се пред својим народом показује у достојанству доличном Христа.[129] Одређени иконографски контекст је могао да истиче једно или друго својство владара и њему је био прилагођен владарев став.[130] Идејна клима неке средине и епохе обично је стављала нагласак на изабрани вид представљања односа између владара и Бога, но у самој византијској уметности постоје сведочанства да је један исти цар приказиван и у ставу изразите понизности и у ставу највеће маестетичности пред Христом, Богородицом или светитељима.[131] Слично је било и у Србији. Краљеви Милутин и Драгутин у Ариљу добијају вид узвишених ауторитета, а на чувеној српској икони св. Петра и св. Павла из Рима, где чак немају нимбове, заузимају став скромне молитве и хришћанске покорности.[132] Исто је и са Душаном и Стефаном Дечанским. Приказани у Хиландару или у јужном параклису Дечана, они стоје усправно, пуни самосвести о својој земаљској моћи, док на оба слоја иконе из Барија, затим крај дечанске олтарске преграде и овде, над улазом у наос, њихове ставове и гестове карактерише смерност пред Христом и његовим свети-

127 Ibidem.

128 Радојчић, *Портрети*, 78–79.

129 Речито сведочанство о томе како су у Византији схватања о цару и о његовом односу према Богу и поданицима била сложена и двојако одређена пружа спис под називом *Излагање основних савета и мудрости које је упутио Агапит, ђакон велике и најсветије Цркве, цару Јустинијану.* У 21. глави овог списа, насталог у VI веку, али веома утицајног и у каснијим временима, каже се: "По суштини (οὐσία) свога тела, цар је као и сви остали људи, али по власти (ἐξουσία) његовог достојанства исти је као Бог који влада над свима; јер нема на земљи вишег од њега .... јер ако је он почаствован да је према божанској слици, он је и обавијен божанском сликом; ипак, говори се о његовој једнакости са другим људима". На почетку 68. главе овог трактата налази се следећа реченица: "Цар је господар (κύριος) над свима, али је као и сви остали, и слуга Божији". Cf. S. Šarkić, *Pravne i političke ideje u istočnom rimskom carstvu*, Beograd 1984, 108, 111.

130 О видовима приказивања владаревог односа према Христу cf. A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Strasburg 1936 [=Variorum Reprints, London 1971, 98–122].

131 Лав VI је у нартексу Св. Софије Цариградске, изнад улаза у наос приказан у ставу најпонизније адорације пред Христом, а на скиптру од слоноваче из Фридриховог музеја у Берлину пун је гордости и царске ауторитативности под Богородицом која га крунише (ibidem, T. XVIII, XXIV–1; Л. Мирковић, *Мозаик изнад царских врата у нартексу цркве Св. Софије у Цариграду*, Иконографске студије, Нови Сад 1974, 181–189). Представљање појединих владара и у једном и у другом виду односа према Христу присутно је такође у епохи Палеолога. Михаило VIII и Андроник II су на свом новцу приказивани пред Христом и као понизни молитељи и као маестетични тријумфатори (cf. W. Wroth, *Catalogue of the Imperial Byzantine Coins in the British Museum*, London 1908, vol. 2, T. LXXIV–LXXV; J. Sabatier, *Description générale des monnaies byzantines frappées sous les empereurs d'Orient* I–II, Graz 1955, Part illustrée, T. LIX, 3–5.)

132 О римској икони cf. M. Татић–Ђурић, *Икона апостола Петра и Павла у Ватикану*, Зограф 2 (Београд 1969), 11–16.

тељима.[133] Дечани су захваљујући својој величини пружили могућност да се на једном месту, кроз изражене контрасте, покаже сва сложеност и многострукост схватања улоге владара и природе власти у епохи и средини у којој су настали.

ПОРТРЕТ НЕПОЗНАТОГ ВЛАСТЕЛИНА У ПРИПРАТИ

У Дечанима је поред владарских портрета и портрета црквених достојанственика био насликан и лик једног српског властелина. На северном зиду североисточног травеја припрате, изнад монументалног мермерног саркофага, приказана је композиција у којој светитељ-заступник приводи непознатог племића упрестољеном Христу (црт. X, 40–42). Племић средњих година, кратке слабе браде и бркова, одевен је у везом искићену зелену хаљину уских рукава с карактеристичним угластим завршетком. Хаљина је опасана каишем и досеже до властелинових колена. Преко рамена му је пребачен једноставни црвени плашт. Непознати властелин је приказан благо погнут, с десницом испруженом у молитви, а пред грудима му је видљив неки тешко распознатљив предмет – вероватно врећа с новцем (сл. 17).[134] Изнад главе племића био је исписан подужи натпис, али су се од њега очували само незнатни остаци (сл. 4). На основу скромног изгледа плашта, кратке хаљине и чињенице да на властелиновој глави, по свему судећи, није био насликан никакав венац, а око главе нимб, може се закључити да је у питању портрет личности која није припадала кругу најмоћније властеле Душановог времена.[135] Светитељ који приводи племића Христу одевен је такође у хаљину и плашт, али нешто богатије украшен. Полуокренут Спаситељу, он је десницу положио на раме српског племића, а левом руком указује на њега чинећи гест препоруке. Владимир Р. Петковић је још могао да прочита неколико слова сигнатуре и да га поуздано идентификује као св. Георгија.[136] Фигура Христа знатно је већа од светитељеве и племићеве фигуре, тако да његов престо заузима читаву десну половину композиције. Христ је десницу испружио благосиљајући властелина, а левом руком придржава полуотворени кодекс с неколико видљивих слова (стр. 41, бр. 40).

С обзиром на то да је на источном зиду травеја представљена карактеристична олтарска композиција – Литургијска служба отаца цркве (црт. X, 35–38), и да су горње зоне простора осликане циклусом житија и чуда св. Георгија, у науци је прихваћено мишљење да је травеј имао функцију капеле посвећене овом поштованом светом ратнику.[137] Истраживачи се такође слажу да је ктитор живописа капеле морао бити непознати властелин насликан изнад саркофага вероватно припремљеног као белег његовом гробу. Необична

133 Погнутих глава, у наклону, Стефан Дечански и Душан подносе ктиторски модел и у Св. Николи у Бањи, али је питање колико је доследно сликар XVI века поновио решење из XIV. У Дуљеву такође нема изразите фронталности и усправности.

134 Врећу с новцем или "апокомвиј са златом" у овом предмету препознају В. Р. Петковић и М. Кашанин, док И. Ђорђевић помишља да би у питању могла бити капа. Cf. нап. 191 infra; Петковић, *Дечани* II, 2; Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, 88.

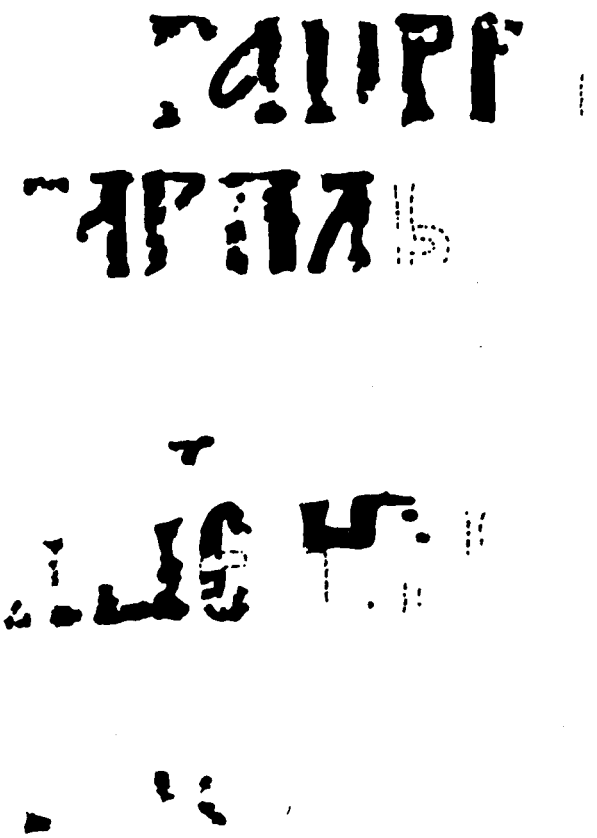
135 Као пример представа најмоћнијих племића могу се навести портрети деспота Јована Оливера у припрати Леснова и у Претечином параклису у Св. Софији Охридској, као и портрет Душановог рођака Драгушина у Полошком. Cf. Ковачевић, *Средњовековна ношња*, Т. XXV; Грозданов, *Охридско сликарство*, 63–64, сл. 44; Ц. Грозданов, Д. Ћорнаков, *Историјски портрети у Полошком* (I), Зограф 14 (Београд 1983), 63–66, сл. 1, 4.

Одећа непознатог властелина из Дечана знатно је скромнија од одеће војводе Дејана у Кучевишту, жупана Брајана у Белој цркви у Карану, ћесара Новака у Малом Граду, или кнеза Паскача и севастократора Влатка у Псачи. Тепчија Градислав из Трескавца има одећу по скромности, но не и по облику, сличну одећи дечанског племића. Њој је, с обзиром на присуство плашта и неких других детаља, можда најсличнији орнат севаста Јована Просеника у Охриду. Међутим, готово све наведене портрете племића карактерише посебна дуга хаљина – кафтан, какву дечански племић не носи. Везени опшив око крагне његове хаљине најсличнији је оном на портрету протовестијара Стана у Добруну. Ваља ипак упозорити на сасвим релативну вредност оваквих поређења, јер је нпр. одећа жупана Прибила знатно скромнија и потпуно другачија од одеће племића истог ранга, жупана Брајана у Карану, а у питању је приближно исто време и исто подручје српске државе. За поменуте портрете cf. Ковачевић, *Средњовековна ношња*, сл. 19, 26, Т. XVIII, XXIX, XXXXVII–XXXXIX, XL; Грозданов, *Зидно сликарство*, 39–42; Расолкоска-Николовска, *О ктиторским портретима у Кучевишту*, сл. 1.

136 В. Р. Петковић, *Портре једног властелина у Дечанима*, ПКЈИФ 13/1–2 (Београд 1933), 97.

137 До овог закључка је први дошао В. Р. Петковић (cf. ibidem, 97–98).

појава властеоског портрета у једној владарској задужбини била би, према томе, последица исто тако необичног учешћа једног властелина у стварању угледног краљевског маузолеја.[138] Важно је напоменути да племићев портрет пружа сведочанство како је обичај сликања ктиторског портрета над гробом владара ктитора служио као пример српској властели.[139] О надгробном карактеру портрета на известан начин говори и иконографија св. Георгија који је приказан као "водич душа".[140]



Сл. 4. Остаци натписа крај портрета непознатог властелина на северном зиду припрате — Fig. 4. Damaged inscription beside the portrait of an unknown noble, the northern wall of the narthex

Идентитет непознатог властелина портретисаног у дечанској припрати први је покушао да утврди В. Р. Петковић. Он је најпре претпоставио могућност да властелина Христу приводи његов светитељ именњак, како је то понекад случај на српским и византијским фрескама.[141] Запазивши да се у југозападном травеју припрате налази гроб Ђорђа Остоуше Пећпала, Петковић је закључио да је врло вероватно у питању гроб властелина кога на фресци са северног зида заступа св. Георгије. Према Петковићу, оваква идентификација изгледа још прихватљивија ако се у обзир узме чињеница да је на пиластру крај властелиновог портрета насликан св. Јефрем Сирин – чувени испосник, чије је име након замонашења носио Ђорђе Остоуша. У североисточном травеју је био сахрањен још један члан породице Пећпал, што В. Р. Петковића, а нарочито касније истраживаче, наводи на закључак да је у питању породична капела.[142]

Највећи недостатак Петковићеве хипотезе јесте у томе што она запоставља монументални саркофаг под портретом и надгробни белег портретисаног налази на супротном крају припрате.[143] Д. Поповић, која се последња бавила овим проблемом, сматра да се идентификација и аргументи В. Р. Петковића ипак могу прихватити. Њено мишљење је да је до појаве два надгробна обележја једне исте особе дошло због тога што новом – монашком статусу Ђорђа Остоуше Пећпала више није одговарала репрезентативна гробница, мада у исто време запажа да ни надгробна плоча Ђорђа Остоуше не спада у скромне већ у монументалне, заправо најрепрезентативније примере у својој врсти.[144]

Уз сав опрез на који обавезују осетљиви проблеми средњовековног менталитета и обичаја, чини се ипак да једно овако неуобичајено решење, за које нису понуђене паралеле,

138 Поповић, *Српски владарски гроб,* 213–214.

139 Д. Поповић, *Средњовековни надгробни споменици у Дечанима,* 232–233.

140 Габелић, *Прилог познавања живописа св. Николе код Станичења,* 25, н. 28.

141 Петковић, *Портре једног властелина,* 97.

142 Код В. Р. Петковића идеја о породичном карактеру капеле више је наговештена, док су каснији истраживачи знатно експлицитнији. Cf. ibidem, 98–101; Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле,* 87; Поповић, *Српски владарски гроб,* 213.

143 У првом делу своје расправе Петковић каже да је гроб испод властелиновог лика био несумњиво његов гроб, али у другом делу расправе, не осврћући се на овај закључак, гроб властелина – ктитора капеле, поистовећује са гробом Ђођа Остоуше. Cf. Петковић, *Портре једног властелина,* 98, 100–101.

144 Поповић, *Средњовековни надгробни споменици у Дечанима,* 233.

мора наићи на извесне сумње. Заиста је веома тешко прихватити претпоставку да се ктитор одрекао не само припремљеног надгробног обележја него и припремљеног гробног места под својим портретом на којем изражава наду у спасење захваљујући богоугодном делу и где су насликана, наводно, два његова заштитника пред Христом. Тај гроб се налазио у средишту капеле припремљене да се у њој врше службе и читају молитве за спас његове душе. Ако бисмо и прихватили мишљење да новом, монашком статусу ктитора можда није одговарало надгробно обележје у облику саркофага, примећујући ипак да су замонашени српски владари, па и неки игумани, сахрањивани у раније припремљене гробнице с управо таквим надгробним спомеником,[145] наишли бисмо на нове недоумице. Како то да ктитор, размишљајући о изгледу властитог надгробног белега, не помишља да би се могао замонашити, а да крај свог портрета истиче лик светог испосника, наводно, свог имењака и заштитника у монаштву?[146] Међутим, управо ту ваља бити посебно опрезан. Петковићева хипотеза о сликању двојице имењака заштитника у близини портрета ктитора, који га идентификују, ма како на први поглед примамљива, има озбиљних слабости. Збуњује најпре мишљење да властелин у пуној животној снази[147] зна за свој монашки светитељски узор и име под којим ће се замонашити. С обзиром да је прва зона дечанске припрате била резервисана за ликове чувених светих монаха и да се лик св. Јефрема Сирина ничим не издваја из те целине (црт. VIII–X), ваља се запитати није ли до сликања сиријског пустињака у близини портрета непознатог племића могло доћи без неке нарочите намере. Што се тиче св. Георгија, у њему би сасвим сигурно требало видети ктиторовог имењака да капела није посвећена управо овом светитељу и да не постоји огроман број примера у којима на ктиторској композицији патрон светилишта предводи донатора који не носи његово име. Дакле, св. Георгије није морао заступати непознатог племића као лични, већ га можда заступа као породични заштитник, што би одговарало и закључку о породичном карактеру дечанске капеле.[148] Непознати ктитор је вероватно био нека најугледнија и најмоћнија личност породице Пећпал, сахрањена под најрепрезентативнијим надгробним обележјем. Чини се да оваква претпоставка наилази на нешто мањи број потешкоћа, а може да објасни и чињеницу да се на надгробној плочи Ђорђа Остоуше не помињу никакве ктиторске заслуге.[149] Њих су и монаси у натписима на својим надгробним споменицима итекако истицали.[150]

145 Мисли се пре свега на гробове игумана у Сопоћанима и у Св. Атанасију изнад села Лешка код Тетова.

146 Чини се да нема места претпоставци да је између постављања надгробног споменика и осликавања капеле протекао дужи временски период и да је непознати племић у време осликавања већ био замонашен. Он би, у том случају, на портрету сасвим сигурно био приказан у монашком руху, на шта указују примери из српске и из опште православне сликарске праксе средњег века. Међу монасима су у Србији, колико данас знамо, једино бивши владари понекад приказивани као лаици, и то само у оквиру иконографских целина надахнутих посебном идејом.

На овом месту је потребно размотрити и мишљење К. Валтера да је непознати племић са портрета, по њему Ђорђе Остоуша, учествовао у трошковима не само декорисања, већ и подизања цркве у целини. О томе би, према К. Валтеру, сведочило неколико ликова св. Георгија у дечанском живопису, као и рељеф са сценом "Св. Ђорђе убија аждају" на западној фасади припрате (Ch. Walter, *The Cycle of Saint George in Monastery of Dečani*, in Дечани и византијска уметност средином XIV века, Београд 1989, 345, 354). Међутим, оваква аргументација није нарочито убедљива. Култ св. Георгија је био веома поштован и међу самим Немањићима, па тако рељеф са коњаничким ликом овог светитеља налазимо и на западној фасади спољашње припрате Богородичине цркве у Студеници (за мишљење да су рељефи са коњаничким ликом св. Георгија могли бити заједничка одлика рашких владарских маузолеја cf. Ј. Максимовић, in Манастир Студеница, Београд 1986, 129–130). Са друге стране, будући да је непознати племић на портрету у Дечанима насталом негде између 1345. и 1347. године насликан као човек од око тридесетак година (cf. нап. 145 infra), а да је подизање Дечана завршено 1334/5. године, излази да би се он у изградњу цркве (трајала је осам година) морао укључити као сасвим млада особа. Мало је вероватно да би таква особа била финансијски довољно моћна и заокупљена мислима о припремању капеле–маузолеја. Наше је мишљење да је до одлуке да се североисточни травеј дечанске припрате претвори у капелу дошло много касније, у време када се већ било отпочело са живописањем припрате. На ову претпоставку наводи нас нагло сажимање завршног дела календарског циклуса приметно у северном броду. О томе cf. текст С. Кесић–Ристић и Д. Војводића о дечанском сликаном календару у овом зборнику; упореди и П. Мијовић, *Менолог*, Београд 1973, 22.

147 Према Петковићевој процени, која се може прихватити, властелин на портрету има око тридесет година (cf. Петковић, *Портре једног властелина*, 100). Важно је напоменути и то да је између настанка портрета (пре 31. августа 1347) и смрти Ђорђа Остоуше (септембар 1377) прошло најмање тридесет година.

148 О породичним заштитницима cf. Р. Грујић, *Црквени елементи крсне славе*, ГСНД 7–8 (Скопље 1930), 35–74; М. Филиповић, *Студије о слави, служби или крсном имену*, Зборник за друштвене науке 38 (Нови Сад 1964), 52–73.

149 За овај натпис cf. Г. Томовић, *Морфологија ћирилских натписа на Балкану*, Београд 1974, 80–81.

ПОРТРЕТИ У СЕВЕРОЗАПАДНОМ УГЛУ ПРИПРАТЕ

Најрепрезентативнија портретска целина припрате насликана је у њеном северозападном углу. Ту су на западном зиду приказани представници српске цркве и монаштва, а на северном чланови владарске породице. У средишту поља на западном зиду налази се фигура св. Саве (сл. 18) одевеног у сакос кратких рукава и стихар са црвеним рекама. У левој руци он држи кодекс, а десницом благосиља (црт. X, 67) (сл. 5). Лево од св. Саве приказан је први дечански игуман, Арсеније (црт. X, 68). Он је окренут ка српском светитељу коме се молитвено обраћа приклонивши се и подигавши испред груди обе руке. На глави Арсеније има црни монашки вео, а одевен је у црвенкастомрку хаљину широких рукава преко које носи тамни огртач закопчан под грлом. Испод рукава хаљине, у висини паса, види се део црног великосхимничког аналава. Арсенијево лице је уништено – очувала се само седа и дуга брада. Натпис исписан крај игумановог нимба истиче његов велики труд око стварања Дечана (сл. 6).[151] Десно од св. Саве, према северном зиду, насликан је дванаести српски архиепископ, Јоаникије (црт. X, 66). Одевен је у одећу која по свим детаљима одговара светитељевој. Левом руком архиепископ прислања на груди кодекс, док је оштећена десница вероватно била приказана како благосиља. С обе стране његовог нимба налазе се трагови натписа који га је, нема сумње, истицао као архиепископа све српске, грчке и поморске земље (сл. 7; стр. 42, бр. 66).[152] Таква интитулација дозвољава да се портрет датује у период између лета 1343. и јесени 1345. године, мада је највероватније настао крајем 1345.[153] Трагови натписа су посебно занимљиви због тога што упућују на недвосмислен закључак да је у Јоаникијеву архиепископску титулу у једном тренутку био укључен и помен грчких земаља. Касније, у доба патријаршије, Јоаникије ће у запису расодера Калиста из Четворојеванђеља серског митрополита Јакова бити поменут као "преосвећени и благочестиви, први патријарх Срба и Грка".[154]

У средиште владарске породице насликане на северном зиду припрате постављена је Душанова фигура (сл. 8) (црт. X, 64). Његова одећа и инсигније готово потпуно одговарају онима приказаним на портретима изнад улаза у наос. У десној руци владар је држао жезло, сада скоро потпуно ишчезло, а у левој црвену акакију. Са Душанове десне стране приказан је његов престолонаследник Урош, чије се инсигније понешто разликују од очевих (црт. X, 65). У мање разлике спадају једноставнија доња декоративна бордура Урошевог сакоса и изостављање златних нашивака на лактовима. Много је значајније поменути да Урош нема укрштену дијадиму попут оца, већ носи у Србији одавно прихваћену форму ове инсигније у виду две траке везане за манијакис. Са Душанове леве стране, на источном делу поља, насликана је владарева жена Јелена (црт. X, 63). Одевена је у црвену хаљину и на глави има необичну, при врху јако проширену круну. За горњу ивицу круне причвршћена су на бочним странама по два реда препендулија, а за доњу велике кружне обоце. Пурпурни вео пада са Јеленине главе и покрива јој рамена. Инсигније на хаљини српске владарке су уобичајене, осим торакиона нашивеног у висини краљичиног десног бедра (сл. 8).[155] Торакион је био начињен од злата и био је нешто мањи од торакиона који се виђа на портретима византијских

150 Ibidem, 58–59, 65–66. Ово постаје разумљиво ако се узме у обзир главни – есхатолошки смисао задужбинарства.

151 Мање измене у односу на Петковићево читање (*Дечани* II, 1) учињене су само код једне речи натписа јер је то захтевао распоред слова, па и смисао реченице и поређење са текстом ктиторског натписа изнад улаза у наос.

152 *Облик имена* Ιοϊаникиѕ, *јавља се и у једној повељи цара Душана. Cf.* М. Југовић, *Титуле и потписи архиепископа и патријарха српских,* Богословље 9/3 (Београд 1934), 257.

153 Суботић, *Прилог хронологији*, 128.

154 Стојановић, *Стари српски записи* I, 39 (бр. 103). О томе да до прогласа царства и патријаршије грчке земље наводно нису помињане у титули српског црквеног поглавара, затим да се за живота у сачуваним изворима Јоаникије нигде не наводи као "патријарх Срба и Грка" и да тек патријарха Саву IV извори помињу са том титулом cf. Југовић, op. cit., 253, 257, 258.

155 Торакион је постављен преко лороса и само једним делом преко текстила хаљине. Његов облик се на лоросу прати углавном захваљујући линијама цртежа угребеног у мек малтер, али, у нешто мањој мери, и на основу линија изведених бојом. Део торакиона на хаљини јасније је уочљив због контраста црвене боје текстила и окера торакиона.



Сл. 5. Оштећени натпис крај лика св. Саве на западном зиду припрате — Fig. 5. Damaged inscription beside the figure of St. Sava of Serbia on the western wall of the narthex.

царица X, XI и XII века.[156] У десној руци српска владарка је држала жезло, сада готово потпуно уништено, а леву је подигла до висине груди у молитву.

Сва три члана владарског дома стоје на једном великом – заједничком супедиону, што је необично, али се ипак среће на портретима византијских владара какав је портрет породице Василија I у Paris. gr. 510 (fol. C^v, fol. B^r)[157] или портрет трапезунтског цара Алексија III Комнина са женом Теодором на повељи Богородичином манастиру крај Трапезунта.[158] Распоред личности Душанове породице са владарем приказаним у средини и владарком и савладарем лево и десно од њега, како је то случај овде на северном зиду дечанске припрате, типичан је за групу познијих портрета ове породице.[159] Такво распоређивање личности српског владарског дома, као и распоред из апсиде јужног параклиса, где је престолонаследник сликан у средини, наслања се на византијску традицију.[160]

Натписи сачувани крај српских владара означавају Душана као цара, а Јелену као царицу (сл. 9, 9а, 11; стр. 42, бр. 63, 64). Међутим, аутентичност садржаја ових натписа се може довести у питање, јер је очигледно да је бар у случају оног исписаног крај Душана дошло до познијих преправки.[161] На десној страни је премазана реч *"всех"* па је поново исписана иза накнадно уметнуте ознаке *"а"* за редни број, док су на левој страни трагови два слоја натписа знатно бројнији. С обзиром на то да је на суседној фресци са западног зида Јоаникије означен као архиепископ и да Душан и Урош у рукама држе црвене акакије које су карактеристичне за портрете из доба

156 О историјату изгледа торакиона cf. W. H. Rudt de Collenberg, *Le "Thorakion". Recherches iconographiques,* Mélanges de l'Ecole française de Rome, LXXXIII–2 (Rome 1971), 263–361.

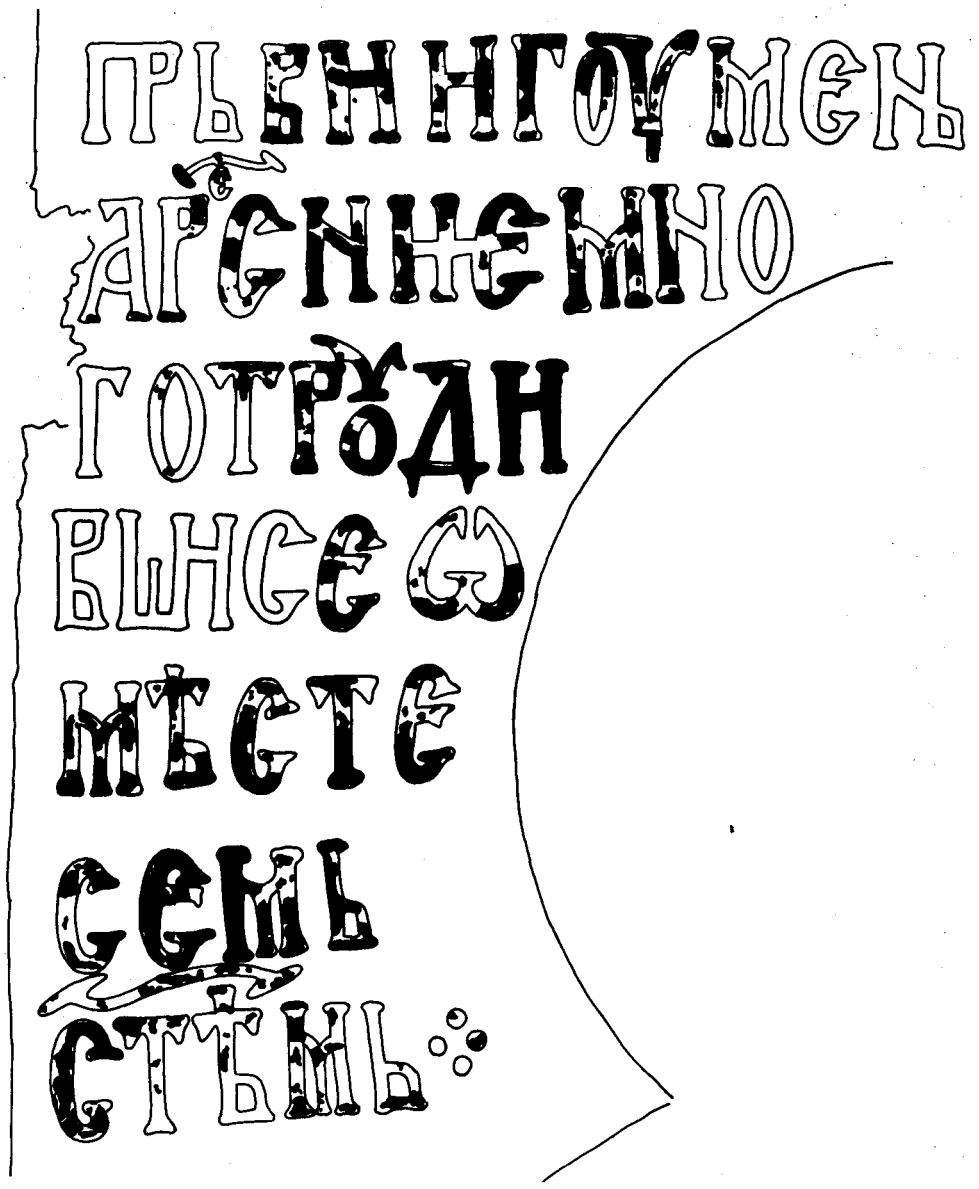
157 Spatharakis, op. cit., fig. 62–63

158 Ibidem, fig. 163. О великом заједничком супедиону cf. ibidem, 264. Када је српска уметност у питању, као пример представљања владара на великом заједничком супедиону треба навести портрете са Есфигменске повеље, мада је она настала много касније од фресака у Дечанима. Cf. П. Ивић, В. Ј. Ђурић, С. Ћирковић, *Есфигменска повеља деспота Ђурђа*, Београд–Смедерево 1989, 22, сл. 44.

159 Радојчић, *Портрети,* 56. Занимљиво је да се место бочних фигура у овој формацији мењало: у Леснову је, за разлику од Дечана, Јелена с десне, а Урош с леве Душанове стране.

160 О старијем обрасцу распоређивања чланова Душанове породице на портретима cf. Суботић, *Прилог хронологији,* 116, н. 19. Бочне фигуре су и овде могле мењати место, па је тако у Добруну, на пример, Јелена насликана с Урошеве десне, а Душан са леве стране. За паралеле у византијском портретном сликарству cf. Spatharakis, op. cit., fig. 7, 9, 62–63, 65, 66, 68, 93, 193 .

161 Јасно је видљиво да су слова на неким местима исписивана у два слоја, једна преко других.

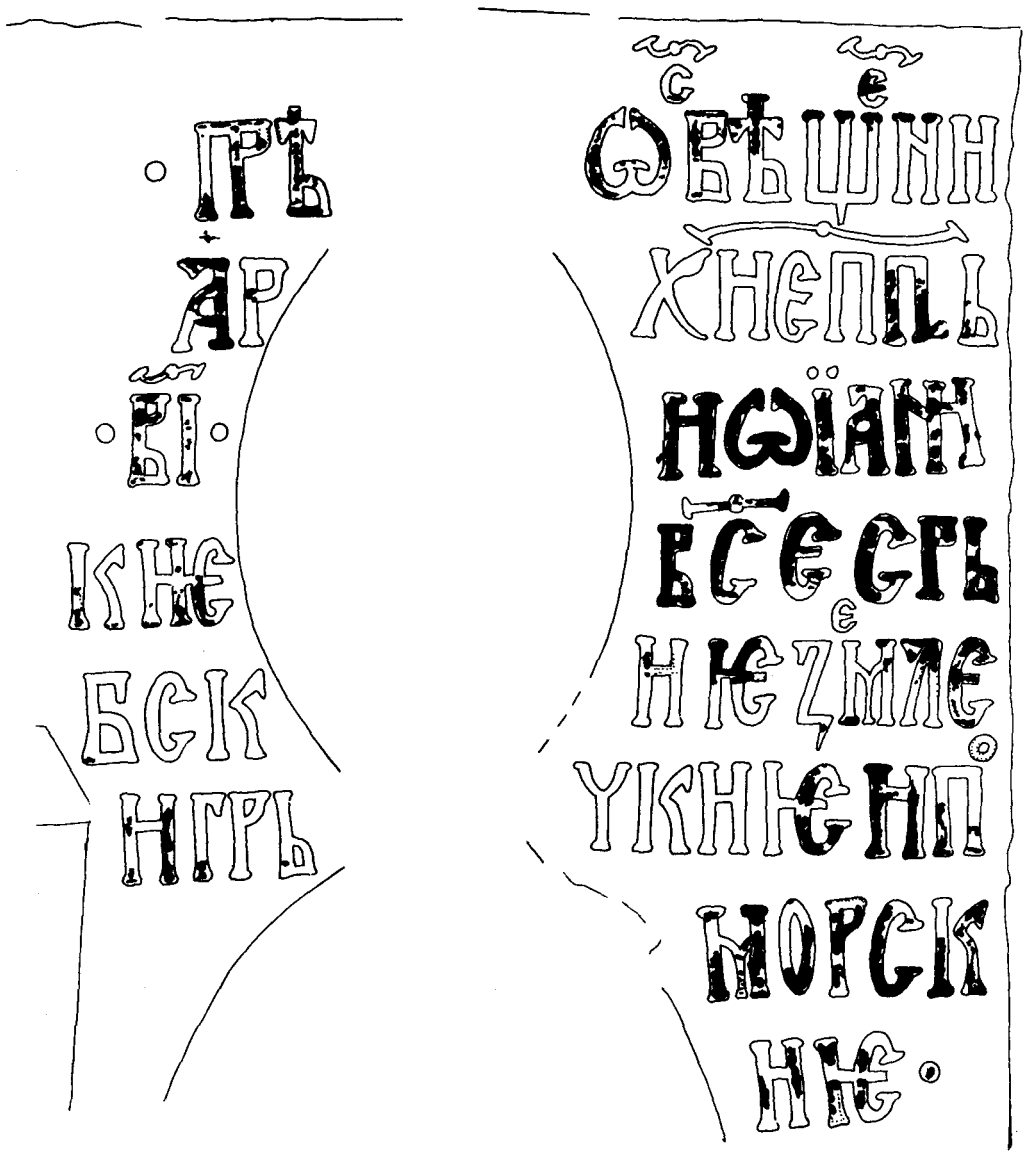


Сл. 6. Натпис крај портрета првог дечанског игумана Арсенија на западном зиду припрате
— Fig. 6. Inscription beside the portrait of Arsenije, the first hegoumenos of Dečani, on the western wall of the narthex

краљевства[162] могло би се посумњати да је Душан првобитно био означен као краљ. Изгледа, ипак, да није било тако. У натпису крај Јелене нема уочљивих трагова преправки, а реч "цар" из натписа крај Душанове главе припадала је чини се првобитној верзији натписа. Када се пажљиво проуче сви сачувани трагови, намеће се закључак да је на десној страни Душановог натписа извршена искључиво интервенција дописивања редног броја, док је на левој страни читав натпис само померен улево, при чему садржај, изгледа, није био промењен.[163] Црвена боја акакије, као иконографски елемент необичан за српске царске

162 Радојчић, *Портрети*, 82; Бабић, *Владарске инсигније*, 66, н. 5. У Старом Нагоричину, Добруну и Полошком српски владар, иако краљ, има белу акакију. До сада, међутим, није било указано на пример представљања српског владара у доба царства с црвеном акакијом у руци. Већ на дечанској Лози Немањића акакије цара Душана, краља Уроша и Дечанског су беле. Византијски цареви су сликани и са белим и са црвеним акакијама, с тим што се на портретима доба Палеолога чешће јављају црвене акакије.

163 Тешко би се на левој страни натписа могле учинити измене, а да то не услови промене на његовој десној страни.



Сл. 7. Натпис крај лика архиепископа Јоаникија, западни зид припрате — Fig. 7. Inscription beside the portrait of Archibishop Joanikije on the western wall of the narthex

портрете, вероватно сведочи једино о томе да су портрети са северног зида припрате настали у једном прелазном периоду, када је нова пракса била тек у формирању. Због свега тога треба прихватити датовање ових владарских ликова у 1346. годину и објашњење Г. Суботића да су портрети у југозападном делу припрате изведени у току две сликарске сезоне.[164] Разлог преправке натписа тешко је засада докучити,[165] али не треба искључити ни сасвим практичне поводе.

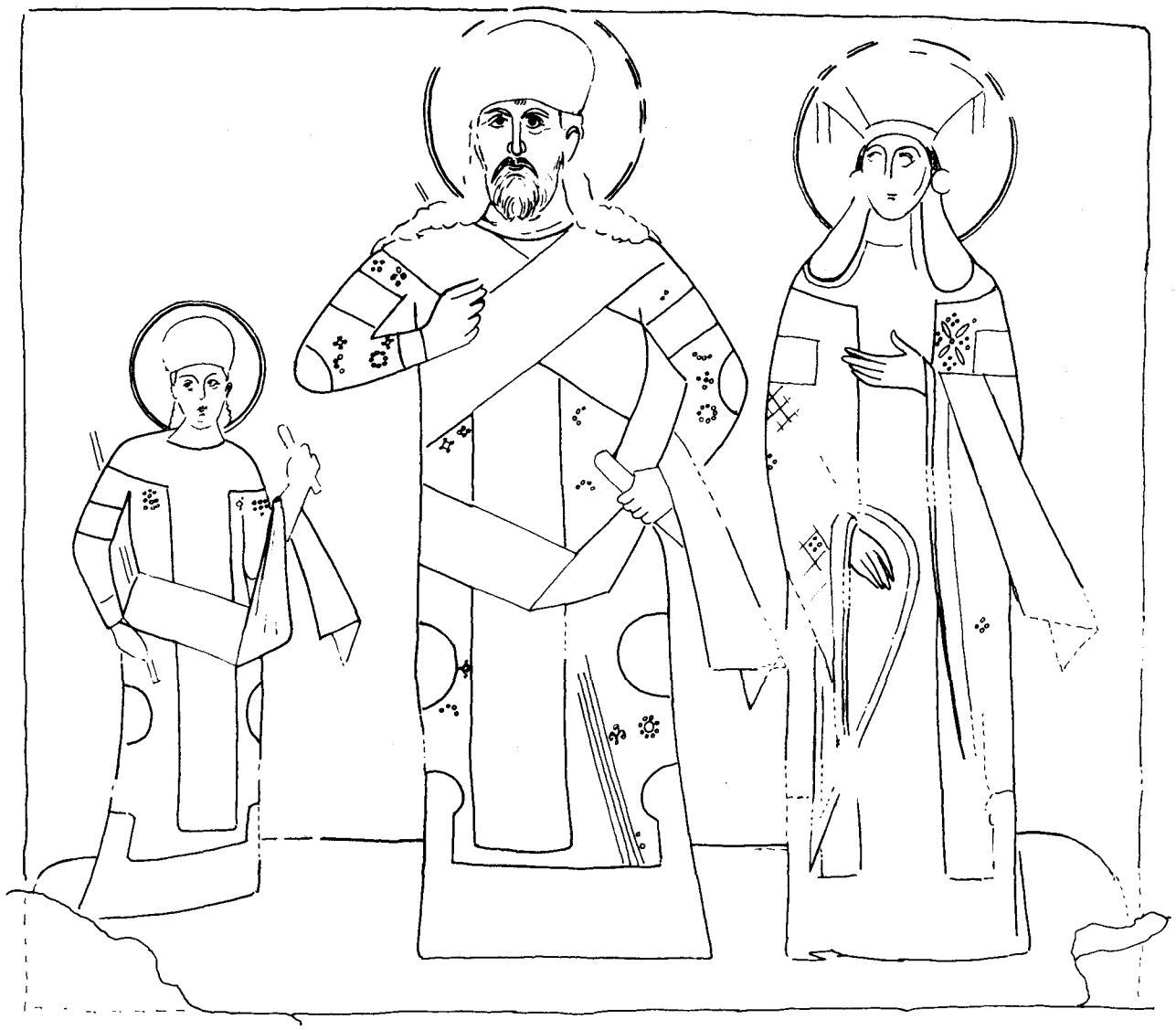
На портрету царске породице у југозападном углу припрате нарочиту пажњу привлаче две инсигније. У питању су Душанова укрштена дијадима (лорос)[166] и Јеленин торакион. С. Радојчић је први скренуо пажњу на чињеницу да се укрштена дијадима јавља већ на најранијем Душановом владарском портрету, оном из Лозе Немањића у Пећи, а да је нема на портретима византијских и бугарских царева XIV века.[167] Остало је, међутим, непри-

164 Суботић, *Прилог хронологији*, 128.

165 У наосу, на западном зиду, премазана је доста добро очувана сигнатура уз представу св. Константина и Јелене и написана преко ње нова, идентичног садржаја.

166 О различитим терминима који се односе на ову инсигнију cf. Радојчић, *Портрети*, 83; Бабић, *Владарске инсигније*, 66, н. 4.

167 Радојчић, *Портрети*, 84. И на портретима Стефана Дечанског и Душана у Дуљеву сликана је укрштена дијадима.

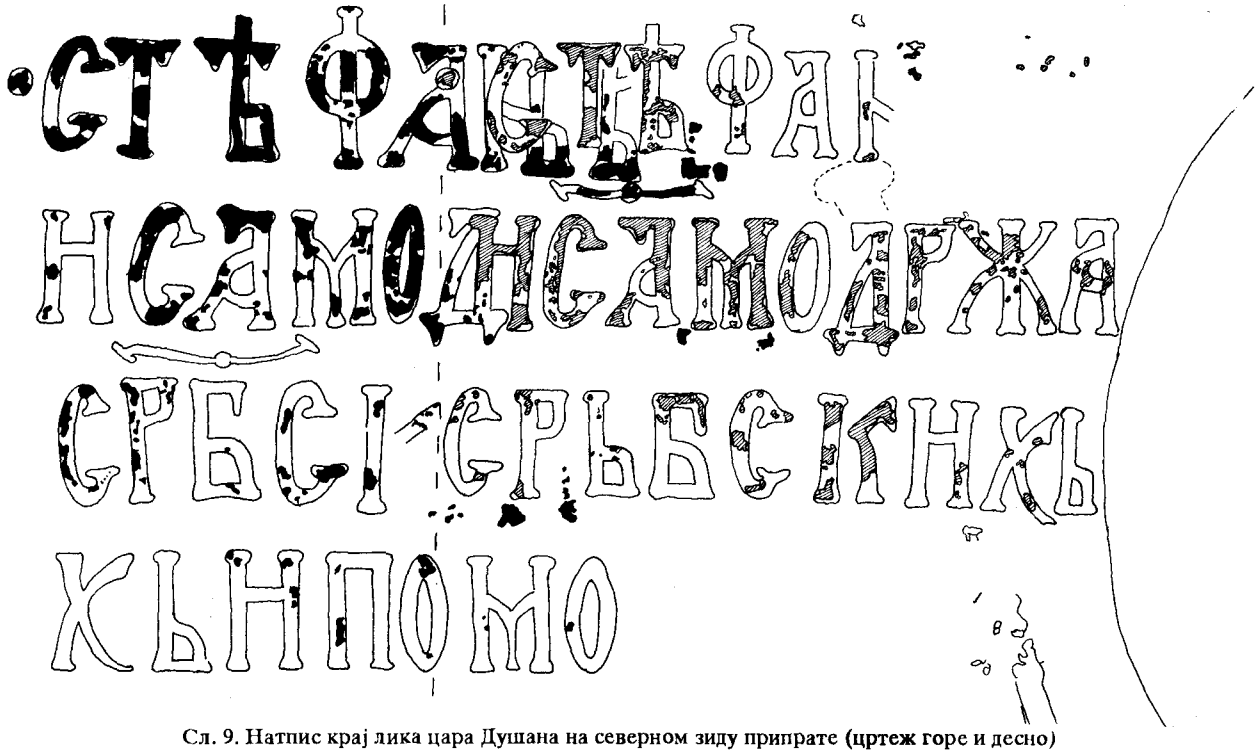


Сл. 8. Краљ Урош цар Душан и царица Јелена, северни зид припрате — Fig. 8. King Uroš, Tsar Dušan and Tsarina Jelena, the northern wall of the narthex

мећено да укрштена дијадима цара Душана (сл. 8) својим обликом и начином опасивања не одговара "класичном" укрштеном лоросу, добро познатом са портрета византијских, грузијских, норманских и бугарских владара. Њихов "класични" укрштени лорос у науци је чешће описиван као лорос који на грудима обликује укрсницу у виду слова "Y", а његова генеза се прати још на ранохришћанским конзуларним портретима.[168] Негде од средине XI века он се готово потпуно губи са византијских царских портрета,[169] да би, судећи по

168 A. Hofmeister, *Von der Trabea Triumphalis des römischen Kaiser über das byzant. Lorum zur Stola der abendländischer Herrschen,* in P. E. Schramm, *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik,* Stuttgart 1955, 25–39; K. Wessel, *Trabea triumphalis und Loros,* Insignien, in RbK III, 428–450; E. Piltz, *Loros – ett bysantinskt insignium,* Kunsthistorik Tidskrift 41 (1972), 55–62; Spatharakis, op. cit., 263.

169 У IX веку се појавила нова форма лороса, комбинованог са манијакисом, идентификована као лорос "T" форме. Она је постепено потискивала класични лорос "Y" форме, да би га у другој половини XI века потпуно заменила. Присуство обе врсте лороса, што ће касније карактерисати и праксу у Србији, нарочито је било изражено на портретима Михаила VII Дуке (1071–1078). На својим представама на Светој круни мађарској, у рукопису Пантократор 234 (из друге половине XII века, али рађен према оригиналу из XI века) и можда у рукопису Coisl. 79, fol. 1 (2 bis)^{v} (ако је Спатаракисова идентификација исправна) он носи класични укрштени лорос. Али на триптиху из Хахули (Тбилиси) и рукопису Petrop. gr. 214 (fol. 311^{v}), он има нову форму лороса – лорос са



Сл. 9. Натпис крај лика цара Душана на северном зиду припрате (цртеж горе и десно)
Легенда: ▨ – I слој, ■ – II слој

портрету цара Михаила VIII Палеолога у костурској Мавриотиси,[170] оштећеном портрету српског краља Уроша I у Градцу,[171] лику Андроника II у Св. Еразму крај Охрида[172] и бојанском портрету бугарског цара Константина Асена,[173] у време првих Палеолога дошло до краткотрајног покушаја његове актуелизације.[174] Душанова укрштена дијадима могла би се, са друге стране, назвати лоросом "X" форме, јер је његова укрсница на грудима обликована управо у виду тог слова. Важно је истаћи да се оваква дијадима не јавља ни на једном аутентичном портрету хришћанских владара пре Душана. На портретима у пећкој Лози Немањића,[175] у Кучевишту[176] и у Полошком[177] Душанова укрштена дијадима показује још једну посебност. Осим траке која се спушта дуж предње стране сакоса и траке пребачене

манијакисом (cf. Spatharakis, op. cit., fig. 10, 11, 12, 70, 174). Са хронологијом приказивања укрштеног лороса на византијском новцу ствар стоји нешто другачије. Представе на новцу, нарочито у случају провинцијских ковница (Солун), нису следиле развој дворске моде (cf. M. F. Hendy, *Coinage and Money in the Byzantine Empire 1081–1261,* Washington 1969, 109, 273, 302). Нормански краљеви (Рожер II у Марторани и Вилијам II у Монреалу) и грузијски владари (Баграт IV у Атени и Георгије III у Вардзији, Кинцвисију и Бетанији) сликани су са класичним укрштеним лором "Y" фоме и у XII и на почетку XIII века.

170 N. C. Moutsopoulos, *The Monastery of the Virgin Mary Mavriotissa at Castoria*, Athens 1967, 82–83, fig. 35, 37.

171 Иако је овај портрет веома оштећен Драгомир Тодоровић је успео да утврди изглед владаревих инсигнија и предложи њихову веродостојну реконструкцију.

172 Ц. Грозданов, *Портрети на светителите од Македонија од IX до XVIII век,* Скопје 1983, 142–143, н. 14, црт. 23. Приликом пресликавања Андроникове портрета сликар је с доста неспретности приказао начин на који је опасан лорос, али је јасно да је у питању класични укрштени лорос "Y" форме. Ц. Грозданов запажа да би једино "архаични" облик круне могао бити сметња идентификацији владара као Андроника II, коју је извршио В. Ј. Ђурић. Та круна не одговара високим куполним крунама Палеолога у XIV веку. Међутим, исту такву ниску куполасту стему, с украсом на челу у виду камариона, носе Михаило VIII и Андроник II на портретима у Аполонији, cf. Buchhausen, op. cit., Abb. 16–19, T. 101–107. Веома сличне ниске круне носе и српски владари Милутин и Драгутин на портретима у Ђурђевим Ступовима и Ариљу.

173 А. Василиев, *Кτиторски портрети,* София 1960, 16–20, сл. 4–6.

174 На свим другим познатим портретима Палеолога, као и на портретима бугарских и грузијских владара у XIV веку, сликана је дијадима с манијакисом, а не укрштени лорос.

175 *Задужбине Косова*, сл. на стр. 66–68.

176 Расолкоска–Николовска, *О ктиторским портретима у Кучевишту,* сл.1.

177 Грозданов, Ћорнаков, op. cit. II, сл.1

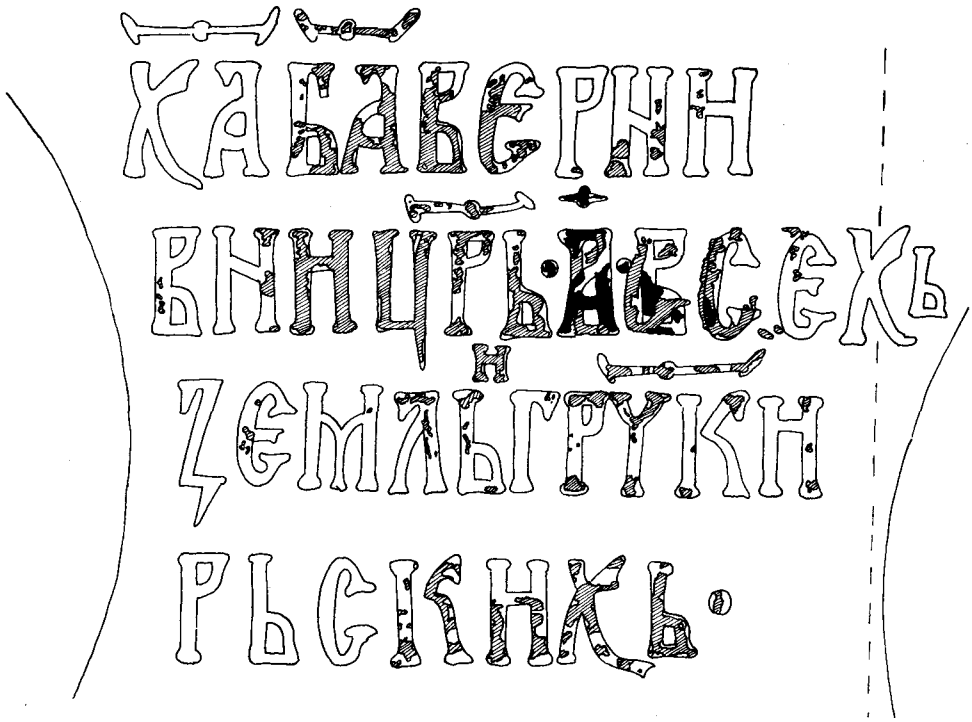


Fig. 9. Inscription beside the portrait of tsar Dušan on the northern wall of the narthex
The legend: ▨ — I layer, ■ — II layer

преко владареве леве руке, на поменутим портретима иза владаревих леђа види се још једна, трећа трака лороса. С обзиром на то да се класични укрштени лорос састојао од једне једине траке (као такав приказан је и у рукама анђела из дечанске Лозе Немањића) и да се на портретима византијских царева, у ствари, виде само два слободна краја те траке, појава трећег краја не само да је необична него је и нелогична.[178]

Душанова дијадима, међутим, није неки нови тип лороса, који је у међувремену створен. Његова форма је последица несхватања сликара и деформација изгледа класичног укрштеног лороса које се у црквеној уметности православља могу пратити негде од краја XII века.[179] Тај процес је текао доста споро и тек је у првој половини XIV века, на приказима арханђела, св. Константина, старозаветних, али и паганских, античких царева, лорос с укрсницом у облику слова "Х" постао широко прихваћена форма дијадиме,[180] добро позната

178 Могло би се помислити да је овде у питању комбинација уобичајене дијадиме с манијакисом и на нов начин опасане укрштене дијадиме. На то би наводила чињеница да се изнад укрснице лороса на Душановим портретима види понекад руб скупоценог опшива оковратника – можда манијакис. Међутим, представе у Лози Немањића у Дечанима, затим на портрету Уроша у Полошком и Душана у Св. Димитрију у Пећи, где се изнад укрснице види само текстил сакоса, оповргавају ову претпоставку. На осталим портретима у питању је вероватно само декоративни нашивак оковратника, што је у Дуљеву, где је укрсница спуштена неуобичајено ниско, сасвим очигледно.

179 Најстарији нама познати примери били би они на представама арханђела у цркви Св. Варваре у грузијском селу Ке и на крсту No. 20 из националног музеја у Пизи који показују многе нелогичности када је лорос у питању, а по његовом изгледу се и међусобно умногоме разликују (cf. W. Angelelli, *Studenica and the Byzantine Elements in Cross No 20 in Pisa*, Студеница и византијска уметност око 1200 године, Београд 1988, 321–327, fig. 11; T. Velmans, *L'église de Khé, en Géorgie,* Зограф 10, Београд 1979, fig. 11, 13). Трећи крај дијадиме видљив је веома често на представама арханђела из Благовести у уметности доба Палеолога, на пример на оним у Старом Нагоричину и у самим Дечанима (cf. П. Поповић, В. Р. Петковић, *Старо Нагоричино, Псача, Каленић,* Београд 1933, Т. XIV; *Задужбине Косова,* сл. на стр. 134).

180 У XIII веку још су доста честе представе светих личности са класичним укрштеним лоросом "Y" форме. У цркви Св. Таксијарха у Костањанима у Грчкој такав лорос се јавља и на представи св. царице Јелене, што је опет показатељ једне друге врсте неспоразума (на основу фотографије В. Ј. Ђурића у Институту за историју уметности Филозофског факултета у Београду). У XIV веку представе оваквог "Y" лороса, какав је сликан на грудима арханђела Гаврила са иконе дечанске олтарске преграде, међутим, сасвим су ретке (cf. М. Шакота, *Дечанска ризница*, Београд 1984, Т. у боји 1 и сл. 1 на стр. 129).



Сл. 9а. Детаљ натписа са сл. 9 : горе – први слој, доле – други слој — Fig. 9a. Detail of the inscription from figure no. 9: above – the first layer, below – the second layer

са Душанових портрета. Занимљиво је да и торакион српске владарке, којег нема међу инсигнијама сувремених хришћанских царица,[181] карактеришу деформације у односу на изворни облик из X–XII века. Измењени изглед и величина Јелениног торакиона у Дечанима или погрешно постављање ове инсигније на левој страни хаљине на портрету у Кучевишту[182] спадају у сликарске грешке које су веома честе у приказивању торакиона на представама светитељки–владарки из прве половине XIV века.[183] Због тога се чини да је облик Душанове укрштене дијадиме "X" форме, као и облик Јелениног торакиона, на портрете доспео из сувремене уметности, искључиво као последица конвенције у приказивању.

О идејном пореклу ових инсигнија далеко је теже говорити него о формалном. Ц. Грозданов сматра да се на појави укрштене дијадиме инсистирало у склопу процеса дивинизације српског владара, јер је та инсигнија, како мисли Грозданов, временом постала обележје светости.[184] Пре би се, ипак, рекло да је она у позном средњем веку сматрана обележјем древности, јер је врло често на фрескама носе и безбожни римски цареви – прогонитељи хришћана.[185] Можда је инсистирањем на древним инсигнијама представник тада најстарије и најмоћније династије на Балкану желео да нагласи тај свој статус међу васељенским владарима?[186] У сваком случају, јасно је да се у Душаново време одиграва један процес у извесној мери различит од онога из доба Милутина, када се тежило што доследнијем опонашању манира, моде, па и инсигнија сувременог византијског двора. Душан тежи успостављању неких властитих традиција. Оне се често ослањају на византијско наслеђе, али не увек. Тако обичај приказивања српских владара у доба царства искључиво са белим

181 Из времена Палеолога није познат ни један аутентичан портрет владарке с торакионом, насликан изван Србије.

182 Расолкоска–Николовска, *О ктиторским портретима у Кучевишту*, 43, сл.1.

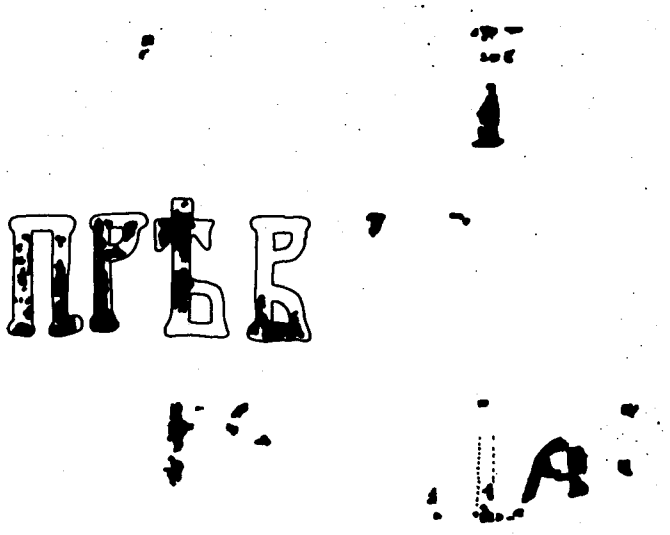
183 За умањени, деформисани или на погрешну страну постављени торакион cf. бар представе св. царице Јелене у Грачаници и Малим св. Врачима у Охриду (Б. Тодић, *Грачаница, сликарство*, Београд – Приштина 1988, Т. XIV; Грозданов, *Охридско сликарство*, сл. 30).

184 Грозданов, *Охридско сликарство*, 55–56.

185 На пример, цареви у циклусима св. Ђорђа или св. Димитрија у Старом Нагоричину, Св. Димитрију у Пећи и Дечанима (cf. Поповић, Петковић, *Старо Нагоричино*, Т. XXIV, XXVII; Ђурић, *Византијске фреске*, сл. 54; *Задужбине Косова*, сл. на стр. 154). У цркви Васкрсења у Беру у сцени Христос пред Пилатом овај римски достојанственик носи укрштени лорос (cf. S. Pelekanidis, Καλλιέργης, ὅλης Θετταλίας ἅριστος ζωγράφος, Athens 1973, πίν. 25).

186 Занимљиво је да се на Душановом царском новцу такође инсистира на приказивању укрштене дијадиме. Cf. *Сјај ковања новца*, Народни музеј, Београд 1979, Српски средњовековни новац: 28–29, сл. 12ав, 13ав, 14ав, 18ав, 24ав; П. Прљинчевић, *Прва Душанова царска емисија. Прилог хронологији Душановог царског новца*, Нумизматичар 2 (Београд 1979), 149–154, сл. 2–5; В. Пиповић, *Иконографија једне врсте новца цара Душана*, Нумизматичар 9 (Београд 1986), 73–74.

акакијама бар известан подстицај налази у Византији,[187] док почеци увођења хералдике,[188] или нова концепција владарског гроба,[189] исходиште имају на Западу.[190]



Сл. 10. Остаци натписа крај лика краља Уроша, северни зид припрате — Fig. 10. Traces of the inscription beside the portrait of King Uroš, the northern wall of the narthex

Портрети српских црквених личности и владарске породице насликани у северозападном делу припрате чине јединствену идејну целину. Могло би се помишљати да је и овај део припрате припадао капели породице Пећпал и да су поменути портрети насликани на основу обичаја да се у храмовима властеле представи слика сувременог владара, а понекад и првог игумана, ако је о манастиру реч.[191] Појава лика архиепископа, затим садржај натписа крај игуманове представе[192] и широка идејна замисао портретске целине у северозападном углу припрате превазилазе, међутим, функцију владарске слике у властелинској задужбини.[193] Портрети сувременика ангажованих на стварању Дечана окупљени су око св. Саве Немањића, светитеља подједнако блиског црквеним круговима и српском двору – личности која симболично обједињује српску државу и српску цркву.[194] Изгледа да се у време око средине XIV века инсистирало управо на тој идеји јединства. Архиепископ Јоаникије је сликан наспрам портрета владара и у сопоћанском ексонартексу,[195] а у пећком Св. Димитрију лик св. Саве је највероватније поново представљен управо крај портрета Душана и Јоаникија.[196] Непознати архијерej,

187 Cf. нап. 162 supra.

188 С. Новаковић, *Хералдички обичаји у Срба у примени и књижевности*, Историја и традиција. Изабрани радови, Београд 1982 (са коментарима С. Ћирковића).

189 Поповић, *Средњовековни надгробни споменици у Дечанима*, 226–227.

190 О проблему изгледа и значења укрштене дијадиме и торакиона на портретима српских владара аутор ових редова припрема посебну студију у којој ће проблем бити расправљен подробније.

191 У Добруну су, на пример, поред портрета властелина ктитора били насликани портрети чланова владарске породице и првог игумана Јевросина (cf. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, 80). На могућност да се на овај начин владарски портрети у северозападном углу дечанске припрате доведу у везу са иконографским програмом капеле Пећпала, пажњу нам је скренула професорка Гордана Бабић. Својевремено је Милан Кашанин покушао да на сасвим другачији начин повеже поменуте владарске портрете са представом непознатог властелина из североисточног травеја припрате. Он је претпоставио да је у питању јединствена композиција "на којој логотет Ђорђе у царево име приноси апокомвиј са златом Христу, који благосиља логотета и цареву породицу" (cf. М. Кашанин, *Камена открића*, Београд 1978, 84). Овакво решење је сасвим тешко прихватити, с обзиром да за њега нема било каквог чвршћег упоришта и да потпуно занемарује надгробни карактер властелиновог портрета, прилично удаљеног од ликова владара и од њих одељеног представама светих монаха и столпника.

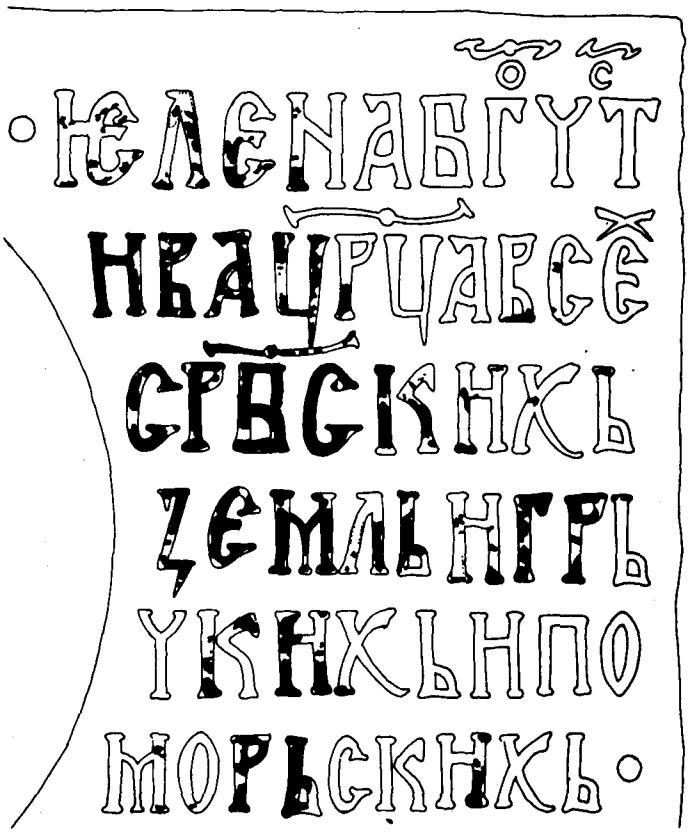
192 У натпису крај првог игумана Арсенија истиче се да се он много трудио око "места овог светог", што се сасвим сигурно односи на читав дечански храм, а не на капелу.

193 О тој функцији cf. Г. Бабић, *О портретима у Рамаћи и једном виду инвеституре владара*, ЗЛУМС 15 (Нови Сад 1979), 163–164.

194 Најближа, бар формална, паралела оваквом хору портрета, можда је она с фасаде параклиса Св. Григорија уз охридску Перивлепту. Ту су око светачке представе (патрона) окупљени, с једне стране, представници актуелне световне власти с царем Урошем на челу, а са друге, црквени достојанственици предвођени архиепископом Григоријем II. На зачељу ове друге групе насликан је у молитви, слично као у Дечанима Арсеније, управитељ охридског манастира – архимандрит Јован. За портрете у Перивлепти cf. Грозданов, *Охридско сликарство*, 122–124, црт. 30.

195 Живковић, *Сопоћани, 40.*

196 Ђурић, *Историјске композиције*, 144, н. 110.



Сл. 11. Натпис крај лика царице Јелене, северни зид припрате
Fig. 11. Inscription beside the portrait of Tsarina Jelena, the north wall of the narthex

по свему судећи српски црквени поглавар, насликан је крај владарске породице и у Матеичу.[197] Значај ових примера утолико је већи што показују да се појава повезивања портрета српских владара са представом црквеног поглавара јавља у програмима свих сачуваних храмова чији су ктитори били врховни представници српске државе и цркве из средине XIV века.[198]

ЛОЗА НЕМАЊИЋА

На источном зиду југоисточног травеја дечанске припрате насликана је монументална генеалошка композиција "Лоза Немањића".[199] Постављена је изнад мермерне крстионице, или тачније речено посуде за освећену воду[200] и заузима две најниже зоне живописа (сл. 16) (црт. IX, 34). Основну схему Лозе сачињавају три реда стојећих фигура између којих је сплетена врежа с попрсјима.[201] У средини најнижег реда приказан је св. Симеон Немања као монах раширених руку из којих изниче стабло Лозе. Лево од њега је св. Сава, а десно Стефан Првовенчани. Изнад њих, из чашица лозе, појављују се попрсја Немањиног сина Вука и двојице унука – кнеза Стефана и архиепископа Саве II. Као средишња фигура другог реда представљен је свети краљ Урош II (Милутин). Лево од њега насликан је његов брат Стефан (Драгутин), а десно њихов отац Урош I. Уз бокове ове три фигуре налазе се попрсја синова Првовенчаног краља – Радослава и Владислава и Драгутиновог старијег сина Владислава II. У висини нимбова стојећих фигура другог реда насликане су бисте Драгутиновог млађег сина Урошица, Милутинове ћерке Царице и сестре Брњаче. Цар Душан је добио место у средини трећег, највишег реда. Његовом сину краљу Урошу V додељено је место са очеве десне стране, дакле на левој страни поља, а Стефану Дечанском на десној. Између Уроша и Душана, у висини њихових ногу, насликано је попрсје Душановог брата Душмана, док су око фигуре Дечанског пред-

197 Н. Окуњев, *Грађа за историју српске уметности 2. Црква св. Богородице – Матеич*, ГСНД 7–8 (Скопље 1930), 117, сх. II, бр. 63.

198 Једно шире разматрање овог проблема мораће да узме у обзир веома сличну савремену појаву на територији охридске црквене организације, где се око истакнутих светитељских ликова удружују представе поглавара српске државе и охридске архиепископије (Св. Никола Болнички, параклис Св. Григорија у Богородици Перивлепти, а врло вероватно и Григоријева галерија охридске Св. Софије). Ову појаву у Охриду запазио је и објаснио В. Ј. Ђурић, *Три догађаја у српској држави XIV века и њихов одјек у сликарству*, ЗЛУМС 4 (Нови Сад 1968), 76–87.

199 Најновију и најобимнију студију о Лози Немањића, са готово свом важнијом литературом, написала је E. Haustein, *Der Nemanjidenstammbaum. Studien zur mittelalterlichen serbischen Herrscherikonographie*, Bonn 1985.

200 О сликању Лозе Немањића у непосредној близини крстионице, односно посуде с освећеном водом cf. S. Ćurčić, *The Original Baptismal Font of Gračanica and Its Iconographic Setting*, ЗНМ 9–10 (Београд 1979), 313–320; Ђурић, Ћирковић, Корać, *Пећка патријаршија*, 140–141.

201 За структуру лозе cf. Haustein, op. cit., 62–67.

стављена попрсја још троје његове деце: Симеона, Теодоре и Јелене. Сасвим у врху поља насликано је у полукружном сегменту неба попрсје Христа Емануила који Немањиће благосиља с обе руке и посредством својих анђела им шаље најважније владарске инсигније – лорос и стему.[202] У односу на старије Лозе Немањића, најзначајнију разлику, када је у питању избор приказаних личности, представља изостављање лика Милутиновог сина Константина.[203]

Већ на први поглед је јасно да је иконограф задужен за осмишљавање изгледа дечанске Лозе Немањића имао пред собом прецизно утврђене идеолошке и политичке одреднице. У пуном владарском орнату сликани су само представници оне гране која од Стефана Првовенчаног води директно до Душана. Сакос, дијадиму, акакију и стему поседује тако и Стефан Првовенчани, који их није за живота носио,[204] а нема их краљ Драгутин, мада га савремени портрети у капели Ђурђевих Ступова и у Ариљу показују управо са њима. Ова појава истицања директне гране, присутна још на такозваној "хоризонталној лози" Немањића,[205] на дечанску Лозу је пренета са грачаничке и пећке. На најстаријој, грачаничкој Лози, у којој су директни Милутинови преци одевени у владарско рухо постављени у наглашену вертикалну осу композиције, уочава се да је као повод овом решењу могла послужити вертикална "краљевска оса" из Лозе Јесејеве.[206] У Дечанима су услед промене структуре Лозе, то јест свођења четири хоризонтална нивоа на три, и због повећања броја личности, владареви директни преци морали бити истакнути на други начин – орнатом, док је скраћена вертикална оса сада добила нову улогу. Она показује цара Душана као непосредни изданак двојице најзначајнијих претходника – Стефана Немање и краља Милутина.[207] Тиме се дечанска Лоза уклапа у Душанов програм истицања ове двојице утемељивача српске државности на путу до успостављања царства.[208]

На Лози Немањића у Дечанима све личности нису приказане с нимбом око главе. Та част је припала само оним Немањићима који су се налазили на челу српске државе или цркве.[209] С нимбом, као ознаком светородности, српски владари су редовно приказивани од времена Уроша I,[210] а на портретима у најнижој зони живописа цркава, поред владара, нимб имају и други Немањићи, без обзира на титулу или положај у држави. На представама Лозе Немањића, међутим, није увек тако, што открива још један вид њене непосредне политичке ангажованости. У Грачаници су у једном изузетно осетљивом тренутку неизвесности исхода борбе за наслеђе престола с нимбом сликани само архијереји и Милутин са својим прецима по директној линији: Урошем I, Стефаном Првовенчаним и Стефаном Немањом.[211] Архиепископ Данило II, идејни творац пећке Лозе, далеко мање уплетен у борбе око наслеђа, утиче на то да сви Немањићи, па и жене, буду сликани с нимбом око главе и да идеја о светородности читаве династије буде доследно спроведена. У време осликавања Дечана опасност по престо од стране представника бочних грана породице није више била онако

202 О инсигнијама које доносе анђели cf. ibidem, 103–107, са старијом литературом.

203 Ibidem, 74. У односу на пећку Лозу, у дечанској нема ни два женска лика из најнижег реда: Анастасије и Ефимије, а као нова личност у Дечанима се јавља Теодора.

204 Сведоче о томе портрети из улаза у Студеницу и из Милешеве.

205 С. Мандић, *Један владарски лик у Богородици Љевишкој*, Зограф 1 (Београд 1966), 26.

206 Та "оса" наглашена је и у Лози Јесејевој у Дечанима. Cf. коментаре В. Милановић о Лози Јесејевој у овом зборнику.

207 Упореди Haustein, op. cit., 67.

208 Cf. стр. 273 и нап. 78 supra.

209 С нимбом је на дечанској Лози Немањића сликан и Владислав II. Веома је занимљиво да овог Драгутиновог сина писац Копоријског летописа, којег Љ. Стојановић сматра Душановим савременником, помиње као **Владислава краља**. С краљевском титулом Владислав II се јавља и у неким српским поменицима. То се може објаснити чињеницом да је краљ Драгутин на сабору своје државе управо Владиславу предао власт и да је Владислав после Милутинове смрти, негде до 1325. године, био признат од властеле у некадашњој очевој области, а затим и од Угарске и Дубровника као законити владар с титулом краља. Имао је свој двор са достојанственицима и дворским службеницима, ковао је сопствени новац, издавао повеље, давао под закуп царине. Cf. Љ. Стојановић, *Стари српски родослови и летописи*, Ср. Карловци 1927, 72; С. Новаковић, *Српски поменици*, Гласник СУД 42 (Београд 1875), 28; *Историја српског народа* I, Београд 1981, 497, 499 н. 9.

210 Радојчић, *Портрети*, 23.

211 За грачаничку Лозу cf. Haustein, op. cit., 35; Тодић, *Грачаница*, 173–177.

изражена као у Милутиново доба. Због тога је могла бити примењена концепција према којој је припадност светородној владарској породици схватана само као услов да се буде удостојен од Христа дате земаљске власти, али да се тек кроз просвећивање и кроз владарску мисију стицао посебан статус у односу на остале смртнике. По оваквом истицању смисла и значаја владарске мисије – дара Божијег, идеолошке претпоставке дечанске Лозе веома су блиске схватањима израженим у програму фресака над улазом у наос Дечана.

Сликари Лозе Немањића у Дечанима приказали су тројицу последњих владара са значајним разликама у односу на њихове претходнике. За разлику од Милутина, Уроша I и Стефана Првовенчаног, Душан, Урош V и Стефан Дечански имају укрштене дијадиме, њихови скиптри су знатно елегантнији и раскошније украшени, а акакије им нису црвене, него беле и приметно веће. Разлике постоје и између представа ове тројице владара у највишем реду. Цар Душан на глави носи куполну стему, а двојица краљева високе отворене круне. На примеру дечанске Лозе Немањића показује се, дакле, још једном како сликари са доста слободе комбинују знаке владарског достојанства да би успоставили жељену хијерархију. Пригодност избора инсигнија уочава се најбоље на представи Стефана Дечанског, који на портретима насталим у време његовог живота,[212] или на првим портретима после смрти,[213] није приказиван ни са укрштеном дијадимом, ни са отвореном круном.[214] Портрет Уроша V на Лози у Дечанима једини је његов портрет на којем се среће комбинација укрштене дијадиме и отворене круне.

Истицање разлика у одећи и инсигнијама између ликова у вишим и нижим регистрима, као и између актуелног владара и његових непосредних претходника, присутно је и на Лози у Пећи.[215] Ова појава је, изгледа, само делом била последица утицаја дворске политике и изричитих захтева наручилаца. Њу је умногоме одредила чињеница да су и у Пећи и у Дечанима у вишим и нижим регистрима Лозе радили различити сликари. На дечанској Лози Немањића јасно је уочљива ђорната изнад глава фигура у другом реду. Изнад ње боја позадине упадљиво мења свој тон, цртеж вреже постаје другачији,[216] третман владарских фигура и ликова такође се мења,[217] а одећа мање значајних личности, приказаних у попрсју, добија нов изглед.[218] Слично је било у Пећи када је у питању сликарска обрада фигура у највишој и нижим зонама Лозе,[219] али се на дечанској Лози запажа и једна битна разлика у односу на пећку. Док су у припрати Патријаршије сликари изводили најпре горње зоне Лозе, постављајући на спојницама малтерни слој нижих зона преко малтера виших зона,[220] што се запажа и на грачаничкој Лози,[221] у Дечанима је поступак био обрнут. Малтерни слој највише зоне, на којем су сликани Душан, Дечански и Урош, превучен је на спојници преко нижег. За сада је немогуће одговорити да ли је у питању само необичан технолошки поступак или је малтер горње зоне набачен накнадно ради пресликавања.[222]

212 Djurić, *Les portraits*, fig. 13; Ђорђевић, *О првобитном изгледу српске иконе св. Николе*, 119–121, сл. 1.

213 Овде се мисли на портрете у јужном параклису Дечана и крај олтарске преграде.

214 Међутим, у Дуљеву, које још увек није поуздано датовано, и Дечански и Душан носе на глави необичне отворене круне и имају укрштене дијадиме.

215 И у Пећи владари и принчеви из виших зона имају раскошније скиптре и орнат и шире и богатије нашивке на хаљинама и огртачима. Cf. *Задужбине Косова*, сл. на стр. 66–68.

216 Изнад ђорнате чашице вреже се при отвору шире изразитије него оне у нижим зонама. Из чашица у највишој зони Лозе израстају танки и кратки изданци, што се у нижим зонама не примећује. Због немирнијег цртежа и израженијег контраста светло–тамног, врежа у горњем делу делује знатно динамичније, помало готички.

217 У нижим зонама Лозе линија рамена владара благо се и полукружно савија, док се у највишој зони ломи оштрије, па надлактица стоји скоро под правим углом у односу на горњи део рамена. Код свих владара сликаних под ђорнатом крај лороса се са левице спушта под доста благим углом, као да лебди, док код Уроша, Душана и Дечанског пада готово окомито. Фигуре три последња владара знатно су елегантнијих ставова и пропорција, а лица су им изведена са знатно више цртачког осећаја. Њихове круне су много веће па излазе ван оквира нимбова. Запажају се и разлике у сликању драперије одеће Симеона Немање (доле) и анђела (горе).

218 Тако се нпр. знатније разликују велови Царице и Брњаче, с једне стране, и Јелене, са друге.

219 Разлике у сликарској обради фигура најјасније се уочавају на представама у одећи принчева.

220 Радојчић, *Портрети*, 48.

221 Ch. Walter, *The Iconographical Sources for the Coronation of Milutin and Simonida at Gračanica*, in Византијска уметност почетком XIV века, Београд 1978, сл. 18.

222 Ђорната је на исти начин формирана и на оним странама два суседна пиластра које су окренуте Лози. Извесни трагови једне другачије врсте пресликавања уочљиви су на крунама владара, нарочито на круни Стефана

У Лози Немањића из дечанске припрате краљ Стефан Дечански је у натпису наведен без ознаке светости, што је вероватно пропуст исписивача и не може се користити као податак важан за датовање Лозе (стр. 40, бр. 34). С обзиром да је у натпису крај Душановог лика истакнута царска титула, а у натпису крај Уроша краљевска, ова се Лоза мора датовати у време после проглашења царства, при чему би горњу границу одређивао натпис о завршавању сликарства припрате (пре 31. августа 1347. г.).[223] Па и да је до евентуалног пресликавања дошло после тог датума, највиша зона Лозе је морала бити насликана до октобра 1347. године. Наиме, Миодраг Пурковић је запазио да је у Лози у Дечанима – управо у њеној највишој зони – представљена кћи Дечанског Јелена, која се октобра 1347. удала за Младена III Шубића. Утврдивши, затим, да су на Лозама Немањића сликане само оне принцезе за које нема података да су у време осликавања одређене Лозе биле удате, а није сликана ни једна за коју се зна да је удајом постала члан неке друге породице и другог двора, Пурковић је закључио да је дечанска Лоза настала пре Јеленине удаје.[224]

* * *

Настајали током једног дужег и за историју српске државе веома важног периода, чије су бурне мене пратили, дечански портрети показују необично богатство иконографских решења и наглашену слојевитост замисли на којима су израсли. Сигурно је да су јединствена величина и посебан карактер храма допринели томе, пружајући огроман простор и намећући сложене захтеве. Ипак, за изузетност "галерије дечанских портрета" треба захвалити пре свега њеним творцима. Суптилним симболичким језиком средњовековне уметности православних, у којем је понекад само мали формални нагласак довољан да донесе нову суштину, они су били кадри да обавезујућим идеолошким претпоставкама, па и непосредном политичком ангажману, дају на слици племениту и универзалну ширину. Захваљујући њима, дечански портрети нису само вредно сведочанство о конкретним историјским личностима и њиховим схватањима већ узвишене и уметнички промишљене пруке о улози владара на земљи, смислу задужбинарства, путу спасења... Захваљујући њима, у компоновању дечанских портретских целина се сачувало толико тога традиционалног као вредности за себе, а истовремено је изречено толико тога новог, често и на нов начин.

Када је реч о творцима дечанских портрета, чини се да поред њихове надарености морамо истаћи и неке срећне околности. О току читавог рада на живопису Дечана бринула је неизмењена група способних људи са краљем и царем Душаном, игуманом Арсенијем и, вероватно, архиепископом Јоаникијем на челу. Због тога су портрети логично и са пуно смисла уклопљени у шире програмске целине, њихова тематика улази у све важније области српске владарске идеологије, а накнадне интервенције и измене су вршене с лакоћом и успехом. Колики су значај ови људи придавали портрету, довољно говори податак да је, рецимо, први игуман Арсеније био два пута насликан у цркви, а Душан као владар и ктитор чак пет пута. Са друге стране у Дечанима је радио већи број сликарских скупина. Оне су исказивале различит приступ проблему верности лику портретисаног, психолошкој и карактерној уверљивости портрета. Користиле су разнолике иконографске формулације да изразе одређене замисли и различита ликовна средства да створе пластику слике. Оне су обдариле дечанске портрете разликама које их чине привлачним као целину. Са овим закључцима, међутим, долазимо до проблема у сфери стила, где се отвара једно ново подручје истраживања портрета.

Првовенчаног. Ови трагови посебно су видљиви на старим фотографијама начињеним пре чишћења фресака (cf. Petković, *La peinture serbe* I, T. 87).

223 Суботић, *Прилог хронологији*, 133.

224 M. Al. Purković, *Byzantinoserbica*, BZ 45 (1952), 44–45.

PORTRAITS OF RULERS, CHURCH DIGNITARIES AND PATRICIANS

DRAGAN VOJVODIĆ

The author first discusses the portraits in the western bay of the southern parecclesion of Dečani church. Painted on the southern wall are founder Stefan Dečanski on the left and his son Dušan on the right, with a model of the church which they are holding together, while Christ blesses them with outstretched arms in the semicircular segment of heaven above. Three other portraits are painted on the western wall next to them. The first on the left is "Young King" Uroš, in the middle is Queen Jelena, and on the right is the figure of an unknown child-sized person. The unidentified person has a belt with a buckle and catch, an important insignia that in 14th century Serbia, Bulgaria and Byzantium was exclusively male, and it has thus been concluded that this is a boy, certainly not a girl. This fact allows the only acceptable identification to be Dušan's half brother Simeon Siniša.

A special problem concerning the portraits in the western bay of the southern parecclesion is that these figures are painted over older portraits whose traces show through the surface. According to the preserved traces, King Dušan, Queen Jelena and Uroš were initially painted on the western wall, while it seems as though two male rulers were painted on the southern wall. One of them must have been Stefan Dečanski, and the identity of the other is still a mystery.

The portraits in the western bay of the southern parecclesion are included in a considerably broader program that marked the tomb of the first founder, Stefan Dečanski. This program was based on the complex ideas and iconographic solutions founded in the tradition of designating a Serbian ruler's tomb, but certain innovations are also present.

The second Dečani hegoumenos, Danilo, is painted in the suothern parecclesion, on the southern side of the western pier, not far from the rulers' portraits. This portrait is definitely younger than the other frescoes in the southern parecclesion.

The representative founder's portrait of King Stefan Dečanski, denoted here as a saint, is painted right next to the altar partition, which is the result of transferring his holy relics to this part of the church, and is explained by the tradition of designating the burial spot of Serbian rulers' relics by their founder's portait. Regarding the insignia, attention is drawn to the unusual crown worn by Dečanski, a combination of an open crown and a dome-shaped stemma.

The next passage is devoted to the portraits in the narthex. The portraits of Stefan Dečanski and Dušan above the entrance to the naos repeat the old and well-known tradition of painting the founders' figures "above the threshold" of the church. The Serbian kings are emphasized as rulers worthy of comparison to the Old Testament kings David and Solomon. Receiving the Word from the cherub's hands, they become God's appointed shepherds of the people and the gates of heaven open before them.

On the northern wall of the northeastern bay of the narthex is painted the portrait of an unknown nobleman. The unusual appearance of a patrician's portrait in a ruler's endowment must be linked to the sacophagus over which it is painted, indicating that it marks a tomb. The fresco program in the northeastern bay designates this area as a special chapel dedicated to St. George, whose founder was most probablu the patrician from the portrait. Several tombs in the narthex indicate that this bay was considered to be a family chapel of the Pećpal family. George Ostouša Pećpal (one of those buried in the narthex) and the portraited founder are probably not the same person, although this identification has previosly been insisted upon.

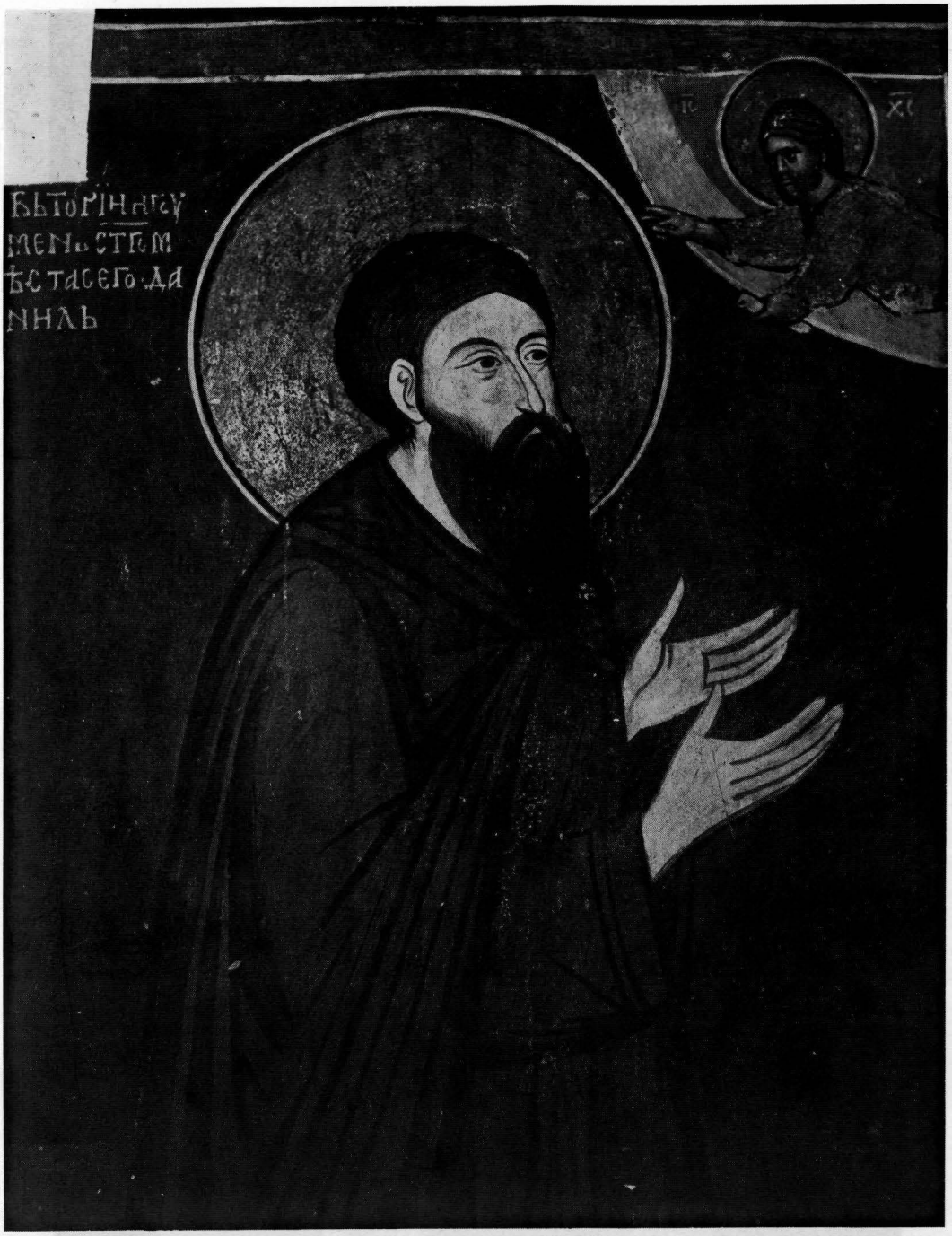
A larger portrait composite is painted in the northwestern bay of the narthex. The western wall contains the portraits of the first hegoumenos Arsenije, St. Sava of Serbia and Archbishop Joanikije, and the northern wall contains king Uroš, Tsar Dušan and Tsarina Jelena. The figures of contemporary Serbian church and dynastic dignitaries gathered around the saintly figure of St. Sava, member of the ruler's family and the founder of the archbishopric, should probably signify unity between the Serbian state and church. Special attention is given to two rules' insignia: the crossed *loros* (of an irregular shape) of Tsar Dušan and the *thorakion* whose traces are preserved on the portrait of Tsarina Jelena. An obsrevation has also been made that the inscription following Dušan's portarait has been retouched.

The eastern wall of the northeastern bay of the narthex contains the Nemanjić family tree. The basic diagram of the tree is composed of three rows of standing figures with an interwined vine containing busts among them. Only the representatives of those branches that lead from Stefan the First Crowned directly to Dušan are painted in full ruler's vestments. Not all of the men are painted with an aureole around their heads. This honor is only given to those members of the Nemanjić family who were at the head of the Serbian state or church. It is noted that the layer of plaster of the highest zone on which Dušan, Stefan Dečanski and Uroš are painted is pulled across the connection over the lower, but it is difficult to determine whether this is only an unusual technological procedure or whether the plaster of the upper family tree zone was put on later in order to repaint it. Certain stylistic differences are visible on paintings in the highest zone easily distinguished from the two lower ones.

Arising over a larger period of history that was very important for the Serbian state, following its tumultuous changes, the Dečani portraits show an unusual wealth of iconographic solutions and an extremly complex plan which gave rise to them.



Сл. 12. Свети краљ Стефан Дечански, представа крај олтарске преграде (снимак: др И. М. Ђорђевић)
Fig. 12. Image of St. Stefan Dečanski near the altar screen (Photograph: Dr I. M. Đorđević)



Сл. 13. Други дечански игуман Данило, јужна страна ступца између наоса и јужног параклиса (снимак: Институт за историју уметности Филозофског факултета у Београду) — Fig. 13. Danilo, the second abbot, southern face of the pier between the nave and the south chapel (Photograph: Faculty of Philosophy in Belgrade, Institute of Art History)



Сл. 14. Ктиторски портрет краљева Стефана Дечанског и Душана, јужни зид западног травеја јужног параклиса
Fig. 14. Potrait of the Founders, King Stefan Dečanski and King Dušan, the south wall of the southern chapel



Сл. 15. Млади краљ Урош, краљица Јелена и непознати дечак, вероватно Симеон Синиша, западни зид јужног параклиса
Fig. 15. Young King Uroš, Queen Jelena and an unknown boy, probably Simeon Siniša, the western wall of the southern chapel

→

Сл. 16. Лоза Немањића, источни зид југоисточног травеја припрате (снимак: Институт за историју уметности Филозофског факултета у Београду) — Fig. 16. Nemanjić Familly Tree, the eastern wall of the southeastern bay of the narthex (Photograph: Faculty of Philosophy in Belgrade, Institute of Art History)

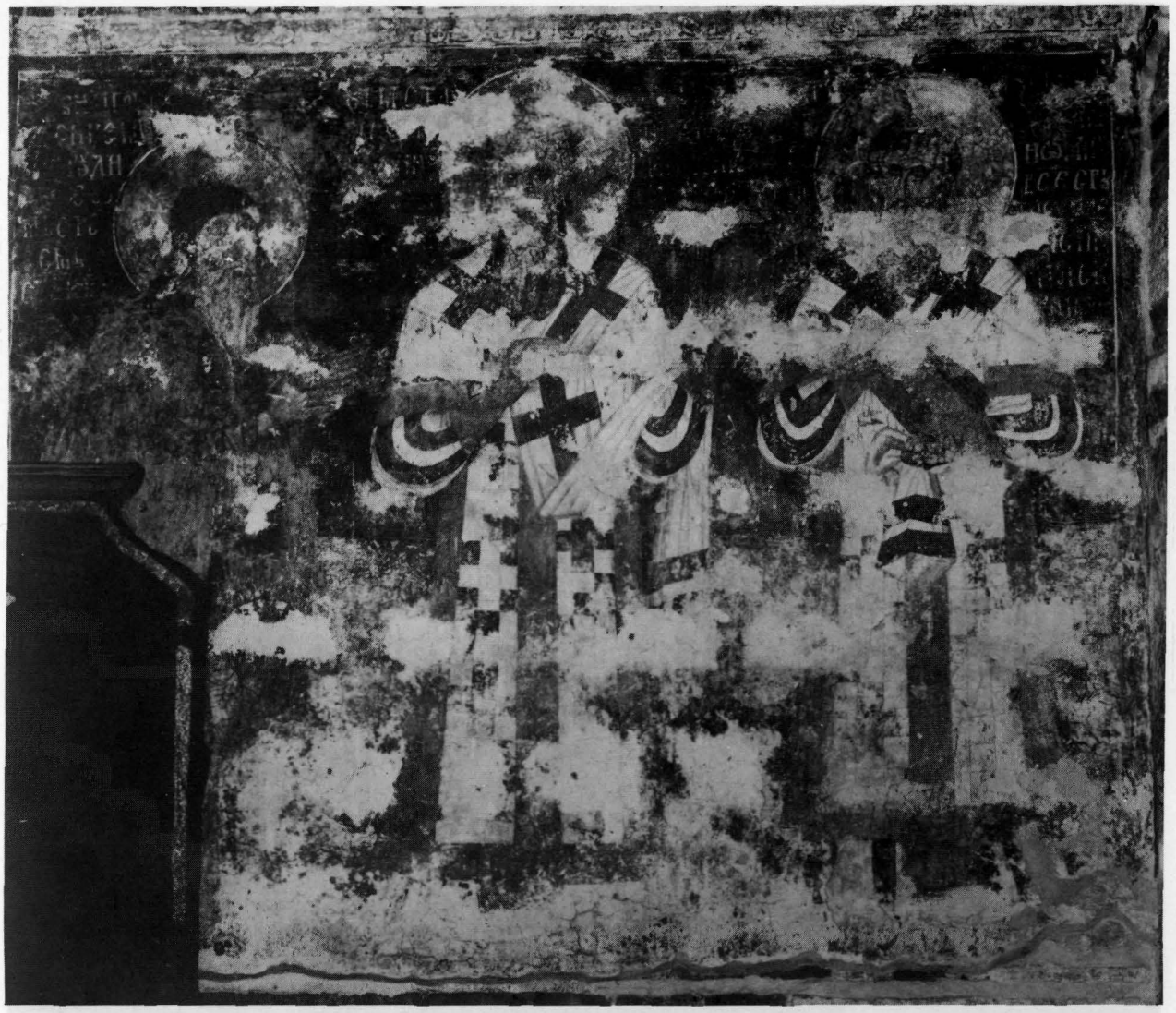




Сл. 17. Портрет непознатог племића, детаљ, северни зид припрате (снимак: З. Младеновић) — Fig. 17. Portrait of an unknown noble, detail, the northern wall of the narthex (Photograph: Z. Mladenović)



Сл. 19. Портрети краља Душана и краља Стефана Дечанског над улазом у наос — Fig. 19. Portraits of the founders over the nave entrance: King Dušan and King Stefan Dečanski



Сл. 18. Први дечански игуман Арсеније, св. Сава и архиепископ Јоаникије, западни зид припрате (снимак: Институт за историју уметности Филозофског факултета у Београду) — Fig. 18. Arsenije, the first Abbot, St. Sava and Archbishop Joanikije, the west wall of the narthex (Photograph: Faculty of Philosophy in Belgrade, Institute of Art History)



Сл. 20. Краљ Урош, цар Душан и царица Јелена, северни зид припрате (снимак: Институт за историју уметности Филозофског факултета у Београду) — Fig. 20. King Uroš, Tzar Dušan and Tzarina Jelena, the northern wall of the narthex (Photograph: Faculty of Philosophy in Belgrade, Institute of Art History)

ПРОГРАМ ЖИВОПИСА ОКО "КРАЉЕВСКОГ" ПРЕСТОЛА

МИЛАН РАДУЈКО

Краљевски престо у Дечанима[1] (сл. 1 и 2) – у северозападном крају јужне певнице – представља важан и за изучавање владарске идеологије један од најподстицајнијих споменика српске средњовековне уметности. Нарочите пажње вредан је већ стога што је једини у целини сачуван престо српских владара средњег века, а изнад свега интерес побуђује у источнохришћанском свету међу сачуваним владарским троновима најопширније замишљен програм живописа тематски везаног за њега, изложен на површинама јужне певнице.

Владарски престо у Дечанима израђен је од белог мрамора, тесан је прецизно, стилски у складу с енетеријером цркве. По томе што је једини камени престо у Дечанима, знамо поуздано да је идентичан с престолом који Дечанска хрисовуља II помиње као престо ктитора, краља Стефана Уроша III, потоњег Дечанског. У 49. и 59. глави, на крају повеље о њему се каже: **видѣхъ паче и по нииχъ црьκваχъ родитель и прѣродитель моиχъ сѣданиκ на прѣстолѣ кралκвѣ; да тѣмь ѕапрѣштаю и ѕаκлинаю ов'де и по иниχъ црьκваχъ да не сѣде на прѣстолѣ кралκвѣ ник'торе, ни ар'χикпископь, ни кпископ, ни коире игоумень, ни коире властелин, ни челник, ни икономь, тькмо кралκв'ство ми, и синь кралκв'ства ми, а или ини кгоже Бог иѕволить кралκв'ствовати по нас... понеже кралκвьски столь сам Господ иѕбраль кесть.**[2] Из овог одељка, поред реченог, произлази да је трон Дечанског у цркви Христа Пантократора постављен најмање пет година пре но што је 1335. фра Вита са својом дружином окончао градитељске послове и напустио Дечане, у сваком случају пре но што је 1331. издата друга дечанска повеља, такође да је још оснивач за својих боравака у Дечанима седео на њему.

Престо краља Уроша III прислоњен је уз источно лице југозападног поткупоног ступца. Чине га постоље, двоструко дуже и нешто шире од "стола", удубљено у предњем крају, бочне странице завршене луцима свијеним на крајевима наслона за руке и високих леђних наслона у псеудоволуте, плоча постављена на конзоле испуштене из подножја бочних страница, седиште и наслон за леђа. Украшен је једноставно. Ивице постоља и сукцесивно издубљених страница изведене су тракама торуса, док су волуте испуњене претежно флоралним мотивима различите врсте. Седиште и наслон за леђа новијег су датума и не одговарају до краја изворној замисли целине. Првобитно седиште – види се по разлици у обради на унутрашњим површинама страница – имало је висину данашњег и дужину "стола". Очевидно је исто тако – по грубом лицу блокова уграђених у стубац – да је престо и првобитно имао нарочит наслон за леђа, који се, како показује делимично сачувана ивица касније изнад њега израђене фреске, завршавао равно, у висини бочних страница. Сасвим је, најзад, извесно да је удубљење у постољу носило подножник.

Краљевски престо у Дечанима – са одељеном конструкцијом и седиштем – припада типу престола–бокса. Међу познатим владарским троновима, престо Стефана Дечанског

1 Кратак опис споменика дао је Бошковић, *Дечани*, I, 102–103, T. XIV.

2 Ивић, Грковић, *Дечанске хрисовуље*, 135–136.

има најближе аналогије у престолима норманских краљева Сицилије, оних у катедрали у Палерму[3] и у Монреалу[4] и Ћефалу[5] (XI–XII в.). По својој форми, пак, трон Уроша III спада међу престоле–фотеље. Престо овога типа, с волутама на завршецима леђних и наслона за руке, популаран је особито у дворској уметности Запада.[6] Истоветна конструкција добро је позната и у Србији, где је можда и најчешћа међу објектима ове врсте. Исти склоп, на пример, показују престоли у цркви Св. Петра и Павла у Новом Пазару (XII/XIII в.)[7] и престо полошких епископа (из времена краља Милутина), нађен у цркви Св. Атанисија у Лешку,[8] а да је и форма била у широј употреби, показују сто првог дечанског игумана, реплика престола Уроша III, сада у манастирској ризници,[9] и представа катедре на једној сцени из дечанског циклуса св. Николе.[10]

Положај краљевског престола у простору дечанског храма у складу је са обичајем практикованим у црквама Византије и земаља њеног културног круга. У цариградској Св. Софији престо ромејских царева, заправо царска ложа, стајао је у последњој интерколумнији, уз западну страну југоисточног носача куполе,[11] а исти или сличан положај, под утицајем Византије, заузимали су изгледа престоли бугарских царева у катедрали у Плиски,[12] поменути престоли норманских краљева Сицилије и трон млетачког дужда у Св. Марку у Венецији.[13] Престо Уроша III једину праву аналогију има у далекој Грузији, примера ради, у положају престола грузијских владара провинције Тао, Давида магистра и Баграта дуке, у Ошки, уграђеном у источну страну југозападног поткупоног ступца.[14] При избору места за престо Дечанског фра Вита је, сасвим извесно, следио домаћу традицију. Трон у цркви Св. Петра и Павла у Новом Пазару, прислоњен је уз чело југозападног пиластра, а онај у цркви Св. Апостола у Пећи уз западни зид јужне певнице, на углу према поткуполном простору.[15] Сем тога, извесно је да су владарски престоли, идентификовани на основу програма живописа у југозападном углу простора под куполом, на истом месту на којем стоји дечански трон стајали још у Студеници и Милешеви.[16]

По својој намени, иначе, краљевски престо у Дечанима припада категорији црквених владарских престола. На њему су Дечански и његови наследници седели за време богослужења.

Програм живописа везаног за престо оснивача Дечана, краља Уроша III Дечанског, израђеног пре но што се ктитор дечанског живописа, син и наследник Дечанског, краљ Душан, 1345. прогласио за цара,[17] компонован је учено и распоређен врло вешто. Сажимајући све важне аспекте оновременог схватања власти и престола, саветодавци дечанских сликара сјединили су у тематску целину представе Богородице Перивлепте, св. Симеона Немање, Параболу о мудрим и лудим девицама и св. Стефана Новог, све на површинама југозападног поткуполног ступца, те лик Првомученика Стефана и гломазни

3 G. Bellafiore, *La chatedrale di Palermo,* Palermo 1976, 239–242, сл 167.
4 Demus, *Sicily,* сл. 60.
5 Id., *The Church of San Marko in Venice,* Washington 1960, 48.
6 P. E. Schram, *Herrschaftszlichen und Statsymbolic,* III, Stuttgart 1956, 727–802, 929–938, сл. 21, 134 и 135.
7 Ј. Нешковић, *Петрова црква код Новог Пазара,* Зборник архитектонског факултета VI (Београд 1960), сл. 3.
8 Р. Грујић, *Полошко–тетовска епархија и манастир Лешак,* ГСНД XII (1933), 60, сл. 22.
9 М. Шакота, *Дечанска ризница,* Београд 1984, 295–296, сл. на стр. 305.
10 В. Хан, *Профани намјештај у нашој средњовјековној умјетности,* Музеј примењене уметности, Зборник 1 (Београд 1955), сл. 35.
11 Т. Mathews, *The Early Curch at Constantinople: Architecture and Liturgy,* 1977, 133–134, сл. 83 и 84.
12 Н. Мавродинов, *Базиликата вь Плиска и Блгарскиот дворцов церемониял,* Известия на Български археологически институт XIII (София 1941), 246–252.
13 О. Demus, *The Church of San Marko,* 47–50.
14 W. Djobadze, *The Donors relief and date of the church at Oški,* BZ 69/1 (1976), 39–62, Т. XII.
15 Ј. Нешковић, op. cit., сл. 3; В. Ј. Ђурић, С. Ћирковић, В. Кораћ, *Пећка патријаршија,* Београд 1990, 178, 213–216, црт. XXVII.
16 Истраживања аутора. У припреми је опширан рад о престолима византијских и српских владара средњег века.
17 Суботић, *Прилог хронологији,* 124.

Деизис наспрам престола, на источном зиду певнице и на западној страни југоисточног ступца под куполом.

Икона допојасне *Богородице Перивлепте* (МР ΘΥ) – благо нагнута над божанственим младенцем (ІС ХС) који јој седи на левој руци, десном руком благосиља а у левој држи месијански свитак – насликана је непосредно изнад трона (сл. 3; црт. II, 130). Својим местом над краљевским престолом она се показује као директна илустрација учења о божанском пореклу власти. Благослов Христа-детета над краљевским троном представља својеврсну инвеституру и у потпуности одражава схватање о богом дарованом престолу, заправо о провиденцијалном карактеру владарске моћи, исказаном дословно у цитираном месту из II повеље Дечанима, у којој ктитор о свом каменом престолу говори као о реалној ознаци владарског достојанства: "... јер је краљевски престо сам Господ изабрао".[18] Избор Богородице Перивлепте за илустрацију ове идеје ослања се на широко поштовање иконе овога типа у дворским круговима Византије и Србије. Након што је чудотворно избавила из невоље цара Романа III Аргира, Богородица Перивлепта слављена је у Византији, нарочито у доба Палеолога, као скора помоћница у световним стварима и, што је за нас још важније, као она која "утврђује круну краљевства".[19] У Србији популарна од времена краља Милутина, високог узора краља и цара Душана, икона Богородице Перивлепте свакако је савршено одговарала инвокацијама поручилаца декорације над краљевским престолом у Дечанима, ратника по превасходству.

Истицање идеје о божанском пореклу власти у живопису над владарским престолом наслеђено је из Византије. Већ Тиберије II Константин (VI в.) дао је да се изнад златног царског престола у палати за аудијенције Хризотриклинос изради мозаик с представом Христа на престолу, небеског владара.[20] Уништен у време царева иконобораца, тај мозаик обновљен је одмах по коначној победи иконопоштовалаца, а сам обичај широко је прихваћен у земљама византијске културне сфере. Над престолом нормандских краљева Сицилије у Капели Палатини, примера ради, поновљена је представа Христа на престолу,[21] а над троном Виљема II у Монреалеу истакнута је слика симболичне инвеституре овог владара.[22] Сликање иконе са ликом Богородице над краљевским престолом у Дечанима представља такође византијски обичај. У центру млађег од два мозаика с представом царског даривања на источном зиду царског паракиптикона, ложе из које је владар у одређене дане слушао богослужење, на јужној галерији у Св. Софији између ликова цара Јована II Комнина и царице Ирине приказана је Богородица Кириотиса.[23] У нешто друкчијем контексту – с Јованом Претечом – Богородица је насликана и у ниши над престолом у Ошки.[24] Избор централне представе у програму живописа везаног за престо у Дечанима ослоњен је непосредно на српску иконографску традицију. Од два поменута престола српских владара икона Богородице с Христом дететом – на источној страни југозападног поткуполног пиластра – стајала је још изнад оног у Студеници (1208/9). Тако постављен идејни оквир, међутим, мењао је садржину током времена. Изнад престола великог жупана Стефана, будућег Првовенчаног краља, у Студеници, насликана је икона Богородице Студеничке типа Кириотисе (изабрана, без сумње, по угледу на украс паракиптикона с јужне галерије у Св. Софији), док се у Дечанима на овом месту нашла икона Богородице Перивлепте.[25]

18 Ивић, Грковић, *Дечанске хрисовуље*, 135–136.

19 М. Татић-Ђурић, *Икона Богородице "Прекрасне", њено порекло и распротрањеност*, Зборник Светозара Радојчића, Београд 1969, 335–354.

20 Grabar, *L'iconoslasme*, 34, 185.

21 Demus, *Sicily*, сл. 9 и 39.

22 Kitzinger, *Monreale*, T. 3.

23 T. Whittemore, *The Mosaics of St-Sofia at Istanbul, Third preliminary report work done in 1935–1938, The imperial portraits of the south gallery*, Boston 1942, 28–31.

24 W. Djobadze, op. cit. 54–55.

25 О икони Богородице Студеничке М. Татић-Ђурић, *Студеничка Богородица Кириотиса*, Осам векова Студенице, Зборник радова, Београд 1986, 192–195.

Свети Симеон Немања – на испусту југозападног ступца (црт. II 131) приказан је као великосхимник, дуге седе браде, одевен у ризу, аналав и кукул. У десној руци држи шестокраки крст, леву је савио на грудима у скраћени гест оранта (сл. 4). Сигниран је неуобичајено, као: **с(ве)ты симеѡнь г(осподи)нь срьб(ь)скьи мѵроточ[ь]ць**. Појава термина господин српски у овом контексту, једини пут уз портрет св. Симеона, везује се за поштовање Немање као творца српске државе, исказано на сличан начин и у Богородици Љевишкој, где је светитељ сигниран као ктитор све српске земље.[26] Истицање оснивача државе над престолом српских краљева, на другој страни, има упориште у династичкој концепцији власти, толико наглашавној у правним изворима и хагиографској литератури из доба Немањића.[27]

За средњи век опште, уверење да је монархијска власт утемељена на заслугама родоначелника куће имплицирала је и код српских писаца убеђење да прерогативи на престо српске државе припадају Немањи те да их он као први, харизматски, уживалац преноси на своје потомке.[28] Ту мисао најдиректније исказује говор који је Немања – према Доментијану – изрекао приликом абдикације и устоличења сина Стефана за свог наследника и великог жупана: "... и овај мој престо нека је благословен од господа Бога мога и од мене оца твога теби и деци твојој и после тебе целом семену твом до века".[29] Упоредно представљање Богородице с Христом и Симеона Немање над краљевским престолом у Дечанима, очито, илуструје дословно идеју Немањиног говора: српски владари наслеђивали су престо српске државе по вољи божијој и уз благослов Симеона Немање. Престо српских владара, уз то, није неоправдано назвати престолом Немањиним – за Првовенчаног се изричито каже да је сапрестолник Симеона Немање.[30] У којој мери је та мисао била популарна у време краља Душана, најодређеније казује представа сабора св. Симеона Немање из цркве Св. Димитрија у Пећкој патријаршији на којој Немања под благословом Христа–Логоса устоличава читав век од себе млађег краља Милутина.[31]

Појава првопрестолника, оснивача државе, над троном потомака нема аналогије у уметности источнохришћанског света. Слављење Немање као посредника – при устоличењу – између Немањића и небеског владара показује, ипак, јасне византијске корене. Скоро сви византијски цареви називали су свој престо престолом оснивача царства, Константина Великог.[32] Формално, пак, дечанско решење засновано је на обичају сликања оснивача црквених средишта над епископским престолима у катедралама, како се зна, у Србији потврђеног представом св. Саве над престолом српских пратријарха у припрати Пећке патријаршије (око 1375).[33]

Својим положајем, вишеслојним значењем и димензијама, нарочито место у програму јужне певнице заузео је *Деизис* (сл. 5), постављен наспрам краљевског престола (црт. II, 105–108). Фигура Христа Пантократора (ІС ХС ὁ Παντωκράτωρ), који десном руком благосиља а у левој држи јеванђеље исписано стиховима Јн. 14, 12–13 (**азь кь ѡ(т)цꙋ градꙋ и егоже коль[і]еждо просите вь име мое тѡ с[ь]творꙋ [вамь] да прославит(ь) се ѡт(ь)ць ѡ с(ы)нѣ**) и Мт. 25, 34 (**придѣте бл(а)г(о)с(лове)ни ѡ(т)ца моего и наследоуите ꙋготованѡ(е) вамь ц(а)р(ь)ство ѡт(ь) сложениꙗ м[и]ра**), покрива скоро читав источни зид. Знатно ниже, представе Богородице (ΜΡ ΘΥ), Јована Претече (ὁ ἅγ[ιος] Ἰω[ά–ννης] ὁ Πρ(ό)δ(ρο)μος) и двојице анђела (ἄγγ[ε]λο[ς] Κ(υρίο)υ; ἄγγελ(ος) Κ(υρίο)υ), а изнад Богородице, насликане су на уским пиластрима суседних стубаца, док је у сегментастом

26 Д. Милошевић, *Срби светитељи у старом сликарству*, О Србљаку, Београд 1970, 197.

27 S. Hafner, *Studien zur altserbischen dinastischen Historiographie*, München 1964, passim.

28 Д. Кашић, *Идејни основи средњовековног схватања владарске власти у Срба*, Православна мисао 20 (Београд 1973), 71–104, 90.

29 Доментијан, *Живот Светог Саве и Светог Симеона* (превео Л. Мирковић), Београд 1983, 256.

30 Доментијан, op. cit. 227.

31 В. J. Ђурић, *Историјске композиције у српском сликарству средњега века и њихове књижевне паралеле*, ЗРВИ (1967), 141–143, сл. 12–16.

32 H. Hunger, *Reich der neuen Mitte, Der christliche Geist der byzantinischen Kultur*, Graz–Wien–Köln 1965, 70.

33 В. J. Ђурић, *"Престо Светога Саве"*, Споменица у част новоизабраних чланова Српске академије наука и уметности, књ. 55, Београд 1972, 93–104.

пољу изнад Пантократора приказана Хетимасија (∴оуготованиѥ) с оруђима страдања, јеванђељем и с анђелима који јој се клањају са страна.[34] Мада у српској уметности средином XIV века сликан сразмерно често уз иконостас, Деизис на овом месту у Дечанима, сасвим изузетно допуњен Хетимасијом, знатно је више од уобичајене илустрације молитве за универзално спасење. Чак и визуелно прилагођен за посматрање са трона, горостасни Христос, текстовима на кодексу протумачен као спаситељ света, укључује се јасно у програм престола, на првом месту епитетом Сведржитељ, колико знам јединственим у иконографији Деизиса. Слика Пантократора, владара читавог света, наспрам трона земаљског владара свакако је у очима савременика потврђивала основну идеју византијске политичке идеологије, идеју о супрематији небеског владара према којој је Пантократор једини стварни владар и сизерен хришћанског владара, као год што је за Душана, будућег цара, директан однос с Пантократором у склопу Деизиса, без сумње, био израз претензија на универзалну доминацију, божанског порекла његовог ауторитета и истовремено га представљао као изабраника помаганог од Бога у вођењу народа на путу ка спасењу. Како смо видели по представама Христа на престолу над престолима владара у Хризотриклиносу и у Капели Палатини,[35] истицање прерогатива Христа – од времена инкарнације титуларног монарха на земљи – на престо земаљских владара представља уобичајену тему у декорацији владарског престола. Живопис Милешеве, где је Христос из Деизиса – као у Дечанима, насликан наспрам краљевског престола, на западном лицу јужног пиластра уз иконостас, и у натприродној висини – такође укључен у програм престола,[36] на другој страни, говори да решење за које су се одлучили дечански сликари није било сасвим оригинално.

Појава Хетимасије у склопу дечанског Деизиса везана је за фунерарну намену простора испред слике. Пренета из иконографије Страшног суда,[37] она је над ћивотом с моштима Стефана Дечанског превенствено алузија на позивање праведника, први начин последњег дана, и израз вере у васкрсење, но, с обзиром на византијско учење о трону земаљског владара, није искључено да су Душанови сликари, постављајући овако компонован Деизис прекопута краљевског престола, имали на уму шире значење Приуготовљеног престола као ознаке божанске власти уопште. По том учењу, наиме, трон императора постао је свештен само као знак празног "престола уготовљеног", на који ће на крају времена сести једини правомоћни владика – Христос.[38]

Парабола о лудим и мудрим девицама /**прича ѡ ·і· д(ѣ)вь**/ – над иконом Богородице Перивлепте – насликана је по устаљеној схеми: пет лудих девојака стоји пред затвореним вратима кастела, а пет мудрих, око Христа (ІС ХС), на зидинама града (сл. 6; црт. II, 68). Тумачена редовно као алузија на Страшни суд,[39] парабола о десет девојака понела је овде додатни, политички смисао. У византијској и српској политичкој теорији премудрост је величана као основна владарска врлина, а у уметности је, сходно томе, понављана уз владаре и њихове престоле, од прилике до прилике, у виду персонификација или композиција наративне садржине.[40] Међу тим илустрацијама Парабола о мудрим и лудим девицама нема запажену улогу, али није ни непозната као тумач идеја владарске идеологије. У тој улози јавља се 1349. баш у Србији, у припрати цркве Св. Арханђела у Леснову, где је насликана уз гигантски портрет породице цара Душана.[41] Тема премудрости уз престо владара, иначе, узета је из Књиге премудрости (Сап. X, 4): "... дај ми мудрости која је поред твога престола".[42] Пре Дечана у Србији она је истакнута, може бити први пут, уз краљевски

34 Дечански Деизис изучавао је и протумачио као поједностављени Страшни суд, Millet, *La dalmatique,* 29–35.
35 Cf. нап. 20 и 21.
36 Cf. нап. 16. За Христа у милешевском храму С. Радојчић, *Милешева,* Београд 1971, цртеж 3.
37 G. Millet, loc. cit.
38 H. Hunger, op. cit., 61–67, 82–83.
39 Покровский, *Страшни судъ, 85.*
40 Z. Gavrilović, *Divine Wisdom as part of Byzantine imperial ideology,* Зограф 11 (1980), 44–52.
41 Z. Gavrilović, op. cit., 46, сл. 2.
42 С. Радојчић, *Фреска покајања Давидовог у охридској Св. Софији,* у: Текстови и фреске, 1965, 133.

престо у Милешеви, и то кроз композицију Покајања Давидовог, на западној страни свода јужне певнице.[43]

Свети Стефан Нови (стꙑ стефань новıи) стоји на јужној страни југозападног поткуполног ступца, у истом пољу са св. Симеоном Немањом. Приказан је као средовечан великосхимник (сл. 7; црт. III, 293) с иконом Христа Пантократора (ІС ХС) и са свитком у левој руци (иже н⟨ѥ⟩ кланıакст[ьı] сѧ ѡ⟨б⟩раꙁꙋ натоиномꙋ на ик⟨о⟩наχ[ьı]). Текст на свитку одговара оном из приручника Дионисија из Фурне.[44] Појава Стефанова у програму престола мотивисана је двојако. Најчувенији борац за поштовање икона, у житију назван борцем за истребљење јереси, истакнут је као узор Симеона Немање, у чијим је житијима епизода о сузбијању богумилске јереси с краја XII века нарочито наглашавана. Сасвим је сигурно исто тако да је Стефан Нови код Срба у средњем веку оличавао једну од основних дужности владара – борбу за чистоту вере. Да је тако, показује живопис у Милешеви и Св. Никити, где је лик овог светитеља приказан непосредно уз портрет краља Владислава,[45] односно уз Сиемона Немању и св. Саву.[46] За нас је од највеће важности то што је он већ у Студеници укључен у програм владарског престола.[47]

Лик *Првомученика Стефана* /стꙑ стефань прьвом(оꙋ)ч(ѥ)н(и)кь/ – на западној страни југоисточног поткуполног ступца – приказаног у одећи апостола са свитком у левој руци док десном благосиља (сл. 8; црт. II, 176), укључује се логично у програм краљевског престола, као заштитник династије Немањића и српске државе. У српској иконографији владарског престола он представља традиционалну појаву. Нарочито истакнуто место добио је у Милешеви. Увећан до гигантских размера, ту је он једини пут насликан непосредно над престолом, на месту обично резервисаном за икону Богородице с Христом.[48]

Сагледан у склопу средњовековне владарске иконографије, програм живописа везаног за краљевски престо у Дечанима показује се у највећој мери као изданак византијске политичке теологије и њених ликовних интерпретација. Идеја о богом дарованом престолу, о божанском пореклу власти, однос земаљског и небеског владара, најзад схватање о владару као намеснику Христовом на земљи који управља руковођен божанском премудрошћу – све су то постулати византијског учења о највишој власти, док су представе Христа, Богородице и Премудрости у различитим иконографским решењима редовно стављане крај царских тронова, у црквама, палатама и на приказима. На другој страни, пак, фреско-украс трона Уроша III и његових наследника представља, истовремено, збир тема до тада сликаних уз престоле српских владара. Икона Богородице с Христом истакнута је већ у Студеници, Христос Пантократор у Милешеви, алузија на премудрост у Милешеви, св. Стефан Нови у Студеници, док се лик Првомученика Стефана јавља у Милешеви. Једино је представа Симеона Немање без аналогија међу сачуваним програмима живописа уз владарске престоле. Његов избор, међутим, сасвим је разумљив ако се има у виду поштовање које је ктитор дечанског живописа, цар Душан, указивао првом међу својим прецима на српском престолу.

43 С. Радојчић, *Милешева*, Београд 1971, цртеж 5.
44 Denys de Fourna, *Manuel*, 163.
45 С. Радојчић, *Милешева*, цртежи 9 и 12.
46 Месеснел, *Живопис цркве Св. Никите у Скопској Црној Гори*, Годишњак Скопског Филозофског факултета I (1930), 141.
47 Cf. нап. 16.
48 С. Радојчић, *Милешева*, 19–21, Т. VII, црт. 8.

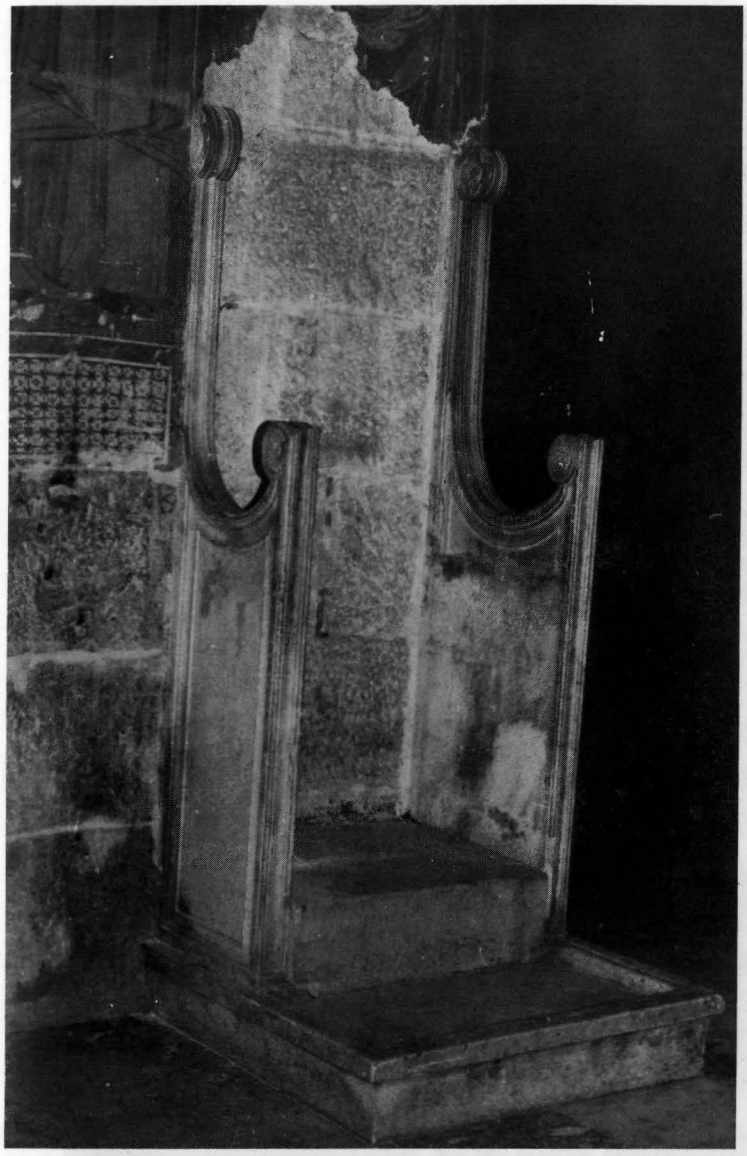
FRESCO PROGRAM AROUND THE "KING'S" THRONE

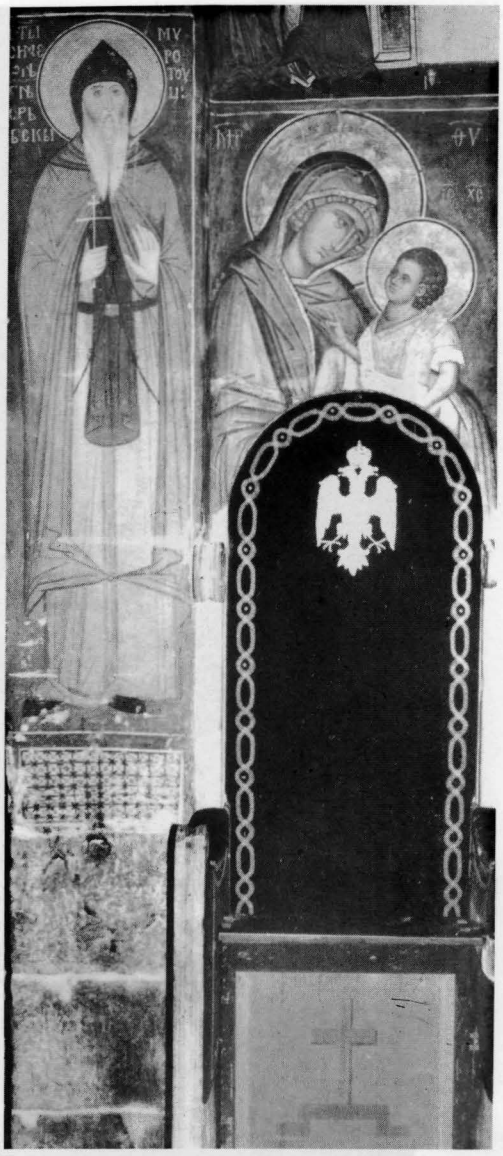
MILAN RADUJKO

The Imperial Throne in Dečani, located in the norhwestern region of the southern choir, is an important and, in terms of studying the ruler's ideology, one of the most stimulating monuments of Serbian medieval art. It deserves special attention because it is the only entirely preserved throne of the Serbian medieval rulers, and interest is particularly kindled by the program of frescoes thematically linked to it depicted on the surfaces of the southern choir. The Dečani throne in the church of Christ the Pantocrator was set at least five years before Fra Vita and his company finished their construction work and left Dečani in 1335. Among other well-known ruler's thrones it has the best analogy to the thrones of the Norman kings of Sicily. The king's throne is positioned within Dečani church in accordance with practices customary in the churches of Byzantium and the countries of its cultural sphere. The fresco program related to the throne of King Uroš III is studiously composed and very skillfully arranged. Summarizing all the important aspects of that era's concept of power and throne, the advisers to the Dečani painters united in the thematic depiction of the Virgin Peribleptos, St. Simeon Nemanja, and the Parable of the Wise and Foolish Virgins, all on the surfaces of the southwestern pier under the dome, and the figure of St. Stephen the First Martyr and the enormous Deesis opposite the throne on the eastern wall of the southern choir and the western side of the southeastern pier under the dome. The icon presenting the upper half of the Virgin Peribleptos with the Christ Child in her left arm is painted right above the throne. Her place above the king's throne directly illustrates the idea of the heavenly origin of power. Highlighting the founder of the Serbian state, Simeon Nemanja, above the throne is also based in the dynastic concept of power that was so emphasized in legal sources and hagiographies from the Nemanjić period.

The composition of the Deesis with the enormous figure of Christ the Pantocrator opposite the throne of the earthly ruler confirmed the basic idea of Byzantine political ideology which is the supremacy of the heavenly ruler, the Pantocrator being the only true ruler and suzerain of the Christian ruler. Regularly interpreted as an allusion to the Last Judgement, the Parable of the Wise and Foolish Virgins in Dečani has taken on an additional, political meaning. In Byzantine and Serbian political theory, wisdom is extolled as a basic virtue of the ruling power, and art in accordance repeats it along with the rulers and their thrones, in the form of a personification or narrative composition.

The appearance of St. Stephen the Younger in the throne program has a twofold motivation. The celebrated champion of icon worshiping is featured as the model of Simeon Nemanja in his battle against heretics, and for the medieval Serbs, Stephen the Younger personified one of the basic duties of a ruler – to fight for the purity of the faith. The figure of St. Stephen the First Martyr is logically included in the program of the king's throne as protector of the Nemanjić dynasty and the Serbian state.





Сл. 1. "Краљевски престо" Стефана Уроша III Дечанског, изглед с југоистока — Fig. 1. "King's Throne" of Stefan Uroš III Dečanski, a view from south–east

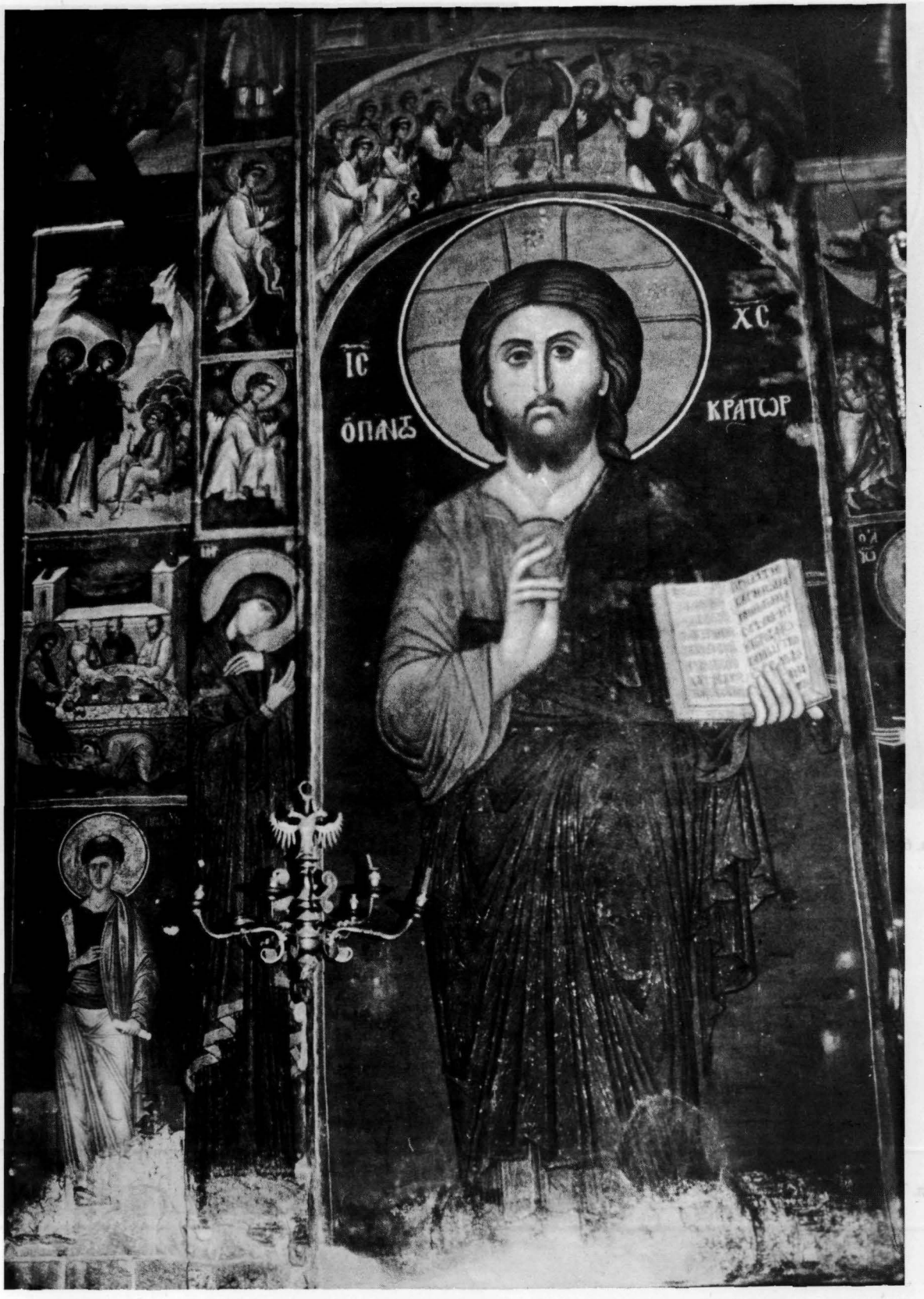
Сл. 2. "Краљевски престо" Стефана Уроша III Дечанског; Богородица Перивлепта с дететом, Симеон Немања
Fig. 2. "King's Throne" of Stefan Uroš III Dečanski; Virgin the Peribleptos with Child, St. Simeon Nemanja



Сл. 3. Богородица Перивлепта са Христом — Fig. 3. Virgin the Peribleptos with Child



Сл. 4. Св. Симеон Немања "Господин српски"
Fig. 4. St. Simeon Nemanja "Sire of Serbs"



Сл. 5. Деизис — Fig. 5. Deesis



Сл. 6. Св. Стефан Нови — Fig. 6. St. Stephen the Younger



Сл. 7. Првомученик Стефан — Fig. 7. St. Stephen the Protomartyr

ПРОГРАМ ЖИВОПИСА У ПАРАКЛИСУ СВ. НИКОЛЕ. ОЛТАР

БОЈАНА В. ПОПОВИЋ

Попрсје Богородице Оранте (М̅Р̅ Θ̅Υ̅) на чијим грудима је мали Христос (⟨Ι̅Γ̅⟩ Χ̅Γ̅) насликано је у конхи апсиде (црт. VI, 42).

На полуобличастом своду приказана су два арханђела; на северном делу је Михаило (црт. VI, 41a), а на јужном Гаврило (црт. VI, 41b). Представљени су у полуфигури; у царској одећи и са лабарумом у једној, а сфером у другој руци. На Михаиловом лабаруму је сачуван натпис: АГІОС АГІОС АГІОС.

Испод свода, у највишој зони северног, односно јужног, зида олтарског простора је по једна стојећа фигура арханђела (црт. VI, 43, 44). Уз северну фигуру је сачуван натпис: О АРХ<АГГЕЛ>. *Они стоје на пурпурним јастуцима, држе скиптар у десној, а сферу у левој руци.* Приказани су у туникама, од којих је једна краћа, а друга, дужа, има раскошно украшене бордуре.

У првој зони апсиде је Служба архијереја. Испод једноделног прозора насликана је часна трпеза (црт. VI, 61), покривена пурпурном тканином, која има нашивак у виду крста и бисерима украшену бордуру.[1] На трпези је патена са малим Христом који благосиља. Агнец је покривен дискокалимом. Патена је у облику јајолике посуде без стопе.

Агенцу са северне стране прилази архијерej седе, кратке косе и браде (црт. VI, 60a). Ова фигура је веома оштећена, тако да се не може распознати положај руку, а од натписа се сачувало само: с(вѣ)ти .....ѡѥ.

На северном зиду је представљен св. Дионисије (црт. VI, 59). Он прилази Агнецу са отвореним свитком у руци, али је текст његове молитве потпуно уништен.

Св. Доротеј (црт. VI, 60b) прилази часној трпези с јужне стране. Он десном благосиља Агнеца, а у левој руци држи лепезасто савијени свитак, на коме текст молитве никада није био исписан.

Агнецу се клања и св. Митрофан (црт. VI, 62), приказан на јужном зиду олтарског простора. Он обема рукама држи ротулус, али ни текст његове молитве није сачуван.

У олтарском простору насликана је и Смрт св. Николе, патрона параклиса, као и низ сцена из Богородичиног Акатиста.

---

1 О пурпурној тканини која се у дане Ускрса ставља на часну трпезу, cf. Ştefănescu, *L'illustration des liturgies*, 65, н. 1.

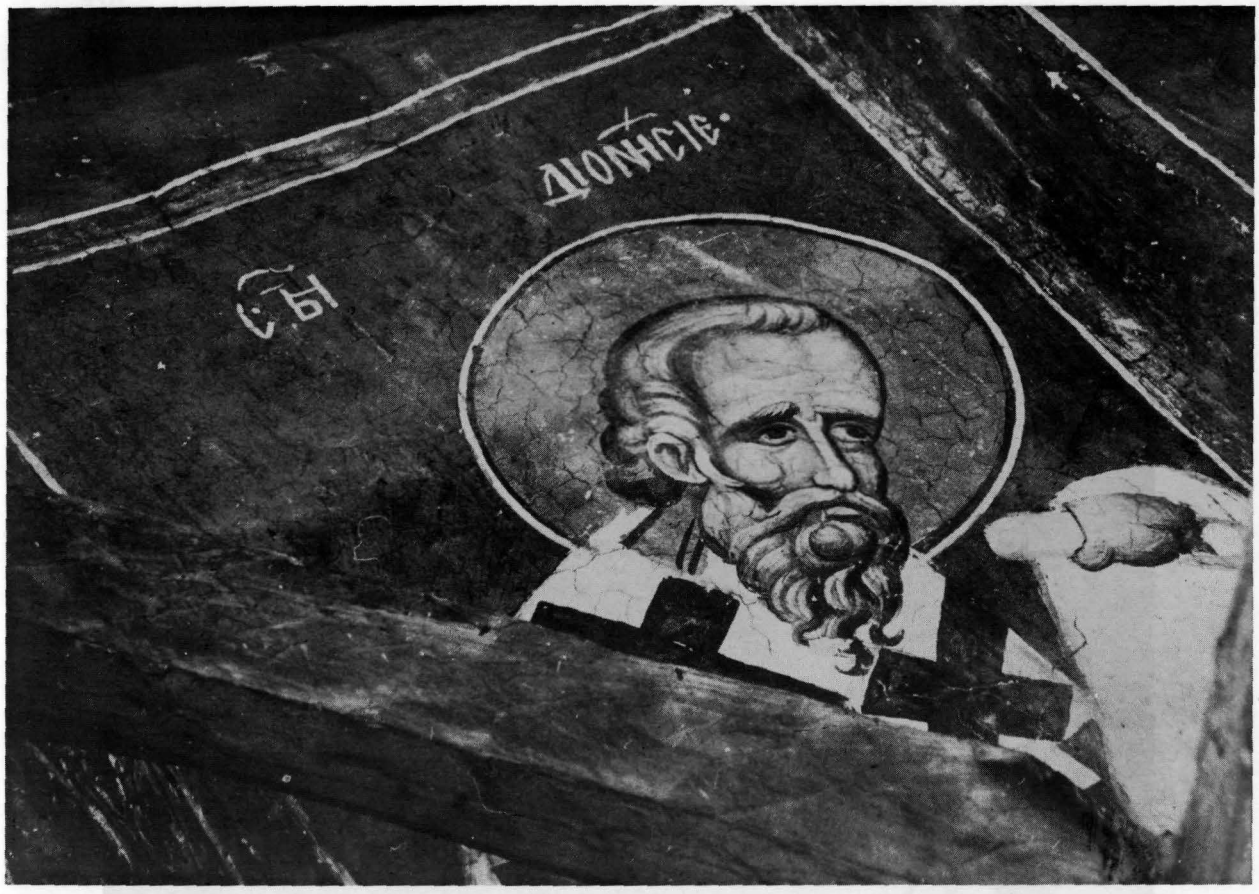
FRESCO PROGRAM IN THE CHAPEL OF ST. NICHOLAS. THE SANCTUARY

BOJANA V. POPOVIĆ

Only a short description is given of the frescoes in the altar space of the parecclesion: the Virgin Orans with Christ in her arms, figures of archangels and the Officiating Bishops with the Lamb at the altar table. Four bishops are participating in the service.



Сл. 1. Непознати светитељ из Службе архијереја — Fig. 1. Officiating Church Father



Сл. 2. Св. *Дионисије* из *Службе архијереја* — Fig. 2. St. Dionysius (Officiating Church Father)

ЦИКЛУС СВ. НИКОЛЕ

САЊА КЕСИЋ-РИСТИЋ

У јужном броду дечанског наоса – који је парапетним плочама одвојен од осталог дела цркве и чини посебан параклис посвећен светом Николи – налази се, између осталог, и циклус овог веома поштованог и популарног светитеља. Сцене из живота светог Николе заузимају сводне површине и највише зоне два источна травеја; једна композиција је насликана на средишњем пиластру јужног зида, а последња у циклусу, Смрт св. Николе, у олтарској апсиди овог параклиса.

Легенда о св. Николи започиње представом његовог *Рођења* на источној страни крстастог свода крајњег источног травеја (црт. VI, 1). Испред полукружног архитрава са велумом налази се постеља на којој лежи мајка светог Николе, Нона, са нимбом, у црвеној хаљини и плавом огртачу. Иза постеље су три девојке које јој приносе дарове, а уз њено узглавље стоји једна која маше махалицом изнад породиљине главе. Одевена је у кратку хаљину порубљену златном траком испод које вири дугачка хаљина, а на раменима се вијори кратак плашт. Десно од постеље две девојке, од којих једна седи а друга стоји, купају малог св. Николу. Оне придржавају дете с нимбом које стоји у округлој посуди са водом.[1] Текстови који описују рођење св. Николе[2] обично помињу једно или два чуда која су се притом догодила.[3] Међутим, ни једно од њих није представљено на дечанској сцени. Она понавља уобичајену иконографију представа рођења (пре свега Рођења Богородице) са епизодама приношења понуда, заштите махалицом и купања новорођенчета.[4]

Композиција *Св. Николу воде у школу* (сл. 1) насликана је на јужној страни крстастог свода крајњег источног травеја (црт. VI, 2). Десно, на дрвеној клупи седи старац, дуге седе браде. Одевен је у дугачку хаљину и ослања се десном руком на штап, док леву пружа ка св. Николи. Светитељ је приказан као дете, голобрад и кратке косе, у краткој туници обрубљеној широком траком. У рукама држи таблицу на којој су исписана слова грчког алфабета. Иза је његова мајка (на овој сцени без нимба) која гура сина ка учитељу. У позадини сцене је низак зид.[5] Житија св. Николе дају мало података о почетку светитељевог школовања.[6] Она не описују Николиног учитеља, а само један текст истиче Николину мајку као одговорну за слање детета у школу.[7] У неким житијима пише да је св. Никола послат у школу

1 Петковић, *Дечани*, 56–57, Т. CCLXXXVII. Петковић не описује епизоду купања новорођенчета и не наводи литерарни извор ни за ову нити за остале сцене из циклуса Св. Николе (ibidem, 56–58).

2 Највећи број грчких текстова који се баве легендом о св. Николи издао је G. Anrich, *Hagios Nikolaos. Der heilige Nikolaus in der griechischen Kirche*, I–II, Leipzig 1913–17. Још потпунију биографију сакупила је N. Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art*, Torino 1983, 25–27. Појединачно анализирајући сцене из циклуса св. Николе, Н. Шевченко је за сваку дала прецизне литерарне изворе. Да би се избегло понављање – јер се често ради о великом броју текстова који описују исти догађај – овде упућујемо на књигу Н. Шевченко.

3 Ševčenko, op. cit., 66–67. Према легенди, св. Никола је одмах по рођењу постио средом и петком, а приликом првог купања већ је био довољно снажан да стоји без туђе помоћи.

4 Ibidem, 68; Бабић, *Краљева црква*, 170–171 (са библиографијом за сцену Рођења Богородице).

5 Петковић, op. cit., 57, Т. CCLXXXVIII.

6 Ševčenko, op. cit., 70–72.

7 Ibidem, 72. Текст по којем је мајка послала св. Николу у школу млађи је од дечанског сликарства, па у овом случају не може бити узет у разматрање, cf. ibid., 27, XXIV.

да би научио "слова" (или "света слова"), што се слаже са дечанском представом као и са многим сценама одвођења у школу у другим споменицима.[8] У погледу композиције, Н. Шевченко указује на сличности са илустрацијама неких старозаветних догађаја, али и на могућност да се распоред фигура у овој епизоди посматра као поједностављена схема Богородичиног Ваведења.[9]

У највишој зони на јужном зиду крајњег источног травеја, одмах испод одвођења св. Николе у школу (црт. VI, 3), налази се јако оштећена сцена која највероватније представља *Св. Николу у школи* (сл. 1).[10] Испред ниског зида седе три голобраде фигуре, од којих су оне са стране приказане из профила; фигура у средини једина је са нимбом и има на себи хаљину са широком бордуром око врата, слично туници у којој је св. Никола насликан на претходној сцени. Сва три ђака држе испред себе или отворене књиге из којих уче или таблице на којима пишу.[11] Иако нема своју литерарну подлогу, илустрација ђака у школи јавља се и у другим споменицима, како старијим тако и млађим од Дечана.[12] Понекад је на таблицама (или књигама) исписан текст, што је можда био случај и са дечанском представом.[13]

На западној страни свода крајњег источног травеја представљено је *Посвећење св. Николе за ђакона* (црт. VI, 4). У позадини је зид са циборијумом на три стуба. Испред стоји млади св. Никола, одевен у ђаконску одежду, са нимбом око главе. Погнут је удесно, ка архијереју у полиставриону, са омофором и кодексом. Он десном руком благосиља изнад главе повијеног св. Николе. Лево стоје три ђакона.[14] *Посвећење св. Николе за свештеника* насликано је на северном пољу истог свода (црт. VI, 5). У позадини је поново зид са циборијумом у средини, који на овој сцени почива на четири стуба, изнад часне трпезе. На подијуму поред трпезе стоји архијерej са нимбом (исто одевен као и малопре) који благосиља св. Николу. Светитељ је овде представљен старији него у претходној епизоди, а одевен у свештеничку одећу: бели стихар, фелон и златни епитрахиљ.[15] Повијен и пружених руку, он прима благослов архијереја. Иза њега стоје два ђакона и свештеник седе браде који десну руку ставља на светитељево раме.[16] Најзад, Рукоположење св. Николе за епископа налази се на источној страни суседног – другог источног – свода (црт. VI, 6). Лево, испред престола са полукружним наслоном, стоји архијерej са нимбом, уобичајено одевен (полиставрион, омофор, надбедреник) и благосиља погнутог св. Николу. Он је приказан као седи, проћелави старац кратке браде, у епископској одежди, покривених руку. Десно, иза њега стоји група од четири старија епископа и један младолики ђакон са тонзуром. Сцену затвара зид са бифорама чије колонете имају украшене капителе, а у средини је циборијум на четири стуба, изнад часне трпезе.[17]

У композиционом погледу, ове три сцене понављају исти образац. Њихова ликовна интерпретација није заснована на литератури која описује живот св. Николе, већ на стварном црквеном обреду хиротоније.[18] Обреди рукоположења ђакона, презвитера и епископа одвијају се у олтару,[19] што је на дечанским фрескама (као и у многим другим споменицима) наглашено представом часне трпезе са циборијумом. Чин хиротоније у сва три случаја врши

8 Ibidem, 70–71; Бабић, у: *Богородица Љевишка, Т.* XXXVI.

9 Ševčenko, op. cit., 73.

10 Ову сцену не помиње како Петковић у монографији о Дечанима тако ни Н. Шевченко у својој студији о животу св. Николе у византијској уметности. Она је највероватније због оштећења, али и слабе видљивости, остала незапажена у стручној литератури.

11 Због великог оштећења фреске, тешко је дати прецизнији опис.

12 Ševčenko, op. cit., 74–75. Ђаци се обично сликају десно од учитеља, мада то није правило као што то показују примери из Дечана и Богородице Љевишке, cf. Бабић, у: *Богородица Љевишка*, 64, Т. XXXVI–XXXVII.

13 Ševčenko, op. cit., 70–71, 75.

14 Петковић, op. cit., 57.

15 Мирковић, *Литургика (I* општи део), 121–135 (о богослужбеним одеждама).

16 Петковић, op. cit., 57, Т. CCXCI.

17 Ibidem, Т. CCLXXXIX.

18 Ševčenko, op. cit., 76, 79–81 (текстови се слажу једино око рукоположења св. Николе за епископа); Мирковић, *Литургика (Свете тајне и молитвословља), 106–*127 (даље: Мирковић, *Свете тајне).*

19 Мирковић, *Свете тајне*, 110.

архијерej, обично у присуству других свештених лица (што једним делом зависи и од чина посвећења).[20] Н. Шевченко истиче, као необичан детаљ, свештеника који ставља руку на раме св. Николе при његовом посвећењу за свештеника; овај гест она објашњава присуством презвитера који приликом чина хиротоније приводи архијерeју онога који ће се хиротонисати у исти чин.[21] Св. Никола је увек одевен у одећу чина који прима, а сликар се трудио и да представљањем светитеља у три различите животне доби створи временску дистанцу између ових догађаја.[22] У тренутку када постаје епископ, св. Никола је приказан на начин који је карактеристичан за уобичајену иконографију његовог лика.

Изнад прозора на јужном зиду другог источног травеја као и у највишој, четвртој зони источног пиластра на истом зиду, илустрована је у две сцене прича о три сиромашне девице. Изнад прозора је епизода *Св. Никола избавља три девојке од блуда* (црт. VI, 7). Лево стоји св. Никола у полиставриону, испред ниског зида са прозорима. Он убацује врећу с новцем кроз полукружни отвор куле. Иза зида, десно од куле, леже и спавају отац и три девојке, поређани једно уз друго.[23] Сви су у дугачким хаљинама са широким златним обрубом око врата. Иза девојака се виде ивице полукружно завршених лежајева.[24] На пиластру је насликано како *Отац трију девојака захваљује св. Николи* (црт. VI, 8). Светитељ у полиставриону и са кодексом у руци креће се улево, окрећући главу уназад. Он гледа у старијег човека кратке, седе браде, који стоји десно. Човек је одевен у дугачку хаљину обрубљену златним тракама; он пружа своје руке ка св. Николи. У позадини је низак зид са полукружним прозорима.[25]

Иконографија обе сцене одговара описима ове популарне приче у текстовима који се баве животом св. Николе.[26] Занимљиво је приметити како је сликар решио проблем који му је наметао сам ток догађаја: пошто је – према легенди – св. Никола ноћу, кришом, убацио новац у кућу, требало је истовремено приказати екстеријер и ентеријер. Они су у Дечанима повезани прозором кроз који осиромашеној породици стиже спасење.[27]

Композиција *Чудо св. Николе на мору* налази се на јужном зиду крајњег источног травеја, изнад прозора, а испод сцене Св. Никола у школи (црт. VI, 9). На узбурканом мору насликан је чамац у којем, поред два–три морнара, стоји и св. Никола. Његов поглед је уперен навише, ка једру надуваном од ветра.[28] Постоји неколико прича које везују св. Николу за чудесне догађаје на мору и понекад је тешко одгонетнути која је прича илустрована.[29] Дечанској представи највише одговара она у којој се св. Никола јавио морнарима који су га призивали у помоћ; када је невреме прошло, он је нестао.[30] Н.Шевченко пак сматра да је већина сличних сцена илустрација Пута за Јерусалим; он се од претходног догађаја разликује утолико што се на његовим представама приказује ђаво који је проузроковао невреме и покушао да ножем пресече ужад.[31] Она наводи два примера где је ђаво изостављен, али и ту оставља могућност да је он првобитно насликан, а да се до данас није сачувао.[32] Та могућност постоји и у дечанском циклусу св. Николе: део фреско површине изнад светитељеве главе као и десна страна једра потпуно су уништени и на овом релативно

20 Ibidem, 114–118 (рукоположење ђакона); 118–120 (рукоположење презвитера); 121–127 (рукоположење епископа).
21 Ibidem, 118; Ševčenko, op. cit., 83.
22 Ševčenko, op. cit., 85.
23 Ibidem, 87. Описујући исту сцену на синајској икони из XI века, аутор примећује да отац трију девојака није покривен, што објашњава као жељу сликара да сугерише његово сиромаштво.
24 Петковић, op. cit., 57, Т. CCXC.
25 Ibidem, 58, Т. CCXCIV.
26 Ševčenko, op. cit., 86–87.
27 Ibidem, 88–89. Н. Шевченко посебно разматра представе у Св. Николи Орфаносу у Солуну, Дечанима и у Curtea de Argeş у Румунији; њено мишљење је да оваква просторна решења као и представљање трију девојака, односно њиховог оца који се захваљује св. Николи, одражавају утицаје западњачких илустрација исте приче.
28 Петковић, op. cit., 57.
29 Ševčenko, op. cit., 95–97.
30 Ibidem, 95–96 (Praxis de Nautis).
31 Ibidem, 95, 99.
32 Ibidem, 99 (сцене у Бојани и Св. Николи у Арти).

уском појасу оштећења, које допире до горње бордуре сцене, можда је такође био насликан ђаво и то на месту ка којем је упрт светитељев поглед.

На северном зиду другог источног травеја налази се композиција *Св. Никола избавља три човека од смрти* (црт. VI, 10). Десно стоје три мушкарца у кратким хаљинама, везаних руку и очију. Један је младолик, други средовечан, тамне косе и браде, док је трећи најстарији, сед, такође с брадом. Иза њих је џелат који у широком покрету замахује мачем да их посече. Скроз лево стоји св. Никола, у фелону и омофору, са кодексом у левој руци. Десном руком он је ухватио врх џелатовог мача и тако спречио погубљење невино осуђених. Сцену затвара зид са бифором, слепом аркадом и кулицом преко које је пребачен велум.[33] Судећи по писаним изворима, овај богато украшен зид представља зидине града Мире, где се догађај одвија.[34] Дечанска представа у свему одговара текстовима који се баве овом епизодом из житија св. Николе. Изузетак једино чини начин на који су осуђеницима везане руке – уместо на леђима, оне су везане спреда.[35]

Прича о три војводе које је св. Никола ослободио из тамнице илустрована је у Дечанима чак у шест сцена. Прва од њих приказује *Три војводе у тамници*, у највишој зони јужног зида другог источног травеја (црт. VI, 11). На полукружној клупи са ниским наслоном седе три војводе у кратким туникама које су на рубовима украшене широким тракама. Стопала су им у кладама, закована полукружном даском.[36] Они пружају руке један ка другоме у знак обраћања.[37] Највероватније је представљен тренутак када војводе сазнају да су осуђени на смрт и док се договарају да молитвом призову св. Николу у помоћ.[38]

Композиција *Св. Никола се јавља у сну цару Константину* налази се одмах изнад претходне сцене, на јужној страни крстастог свода другог источног травеја (црт. VI, 12). На високом лежају, у раскошном шатору са три четворостране куполе спава цар Константин, покривен, са нимбом и отвореном круном на глави.[39] Иза постеље стоји св. Никола, у белом сакосу са омофором, држећи у руци кодекс и благосиљајући уснулог цара. Доле лево и десно (у уским завршецима троугласте површине свода) насликана је по једна фигура стражара, од којих десни држи халебарду.[40] Као одговор на молитву тројице војвода, св. Никола се јавио у сну цару Константину и наредио му да их ослободи.[41] За разлику од описа овог догађаја, у Дечанима су представљени гардисти који се у текстовима не помињу.[42] Радња би, према изворима, требало да се одвија у царској палати, а не под великим балдахином налик на шатор.

На западној страни истог крстастог свода насликана је сцена *Св. Никола се јавља Евлавију у сну* (црт. VI, 13). На високој постељи – сличној Константиновој – спава Евлавије, покривен, с једном руком под главом. Епарх је у хаљини дугих рукава са нашивком у облику лороса. Св. Никола, у истој пози и исто одевен као и у претходној композицији, стоји иза лежаја. У позадини је аркада која почива на четири мермерна стуба украшених капитела; иза ње је низак зид, а кроз њене отворе се виде кровови двеју тробродних грађевина.[43] Композициона схема ове и сцене са јављањем цару Константину у сну је иста. Евлавије је одевен сагласно уобичајеној одећи епарха, а раскошна сценографија дочарава његову похлепу због које је, подмићен, оклеветао три војводе.[44]

33 Петковић, op. cit., 57, T. CCLXXXI.
34 Ševčenko, op. cit., 104–105.
35 Ibidem, 108 (мали је број примера где се доследно прати текст и где су осуђенима везане руке на леђима).
36 Ibidem, 110–111, 113. Карактеристичан начин на који су војводе заробљене у тамници има своју текстуалну подлогу и често се приказује; кладе – врста дрвених стега – као средство мучења помиње се и у Новом Завету, Дела апостолска XVI, 24.
37 Петковић, op. cit., 57, T. CCXC.
38 Ševčenko, op. cit., 109–110.
39 Ibidem, 118. Аутор је указао на необичност Константинове круне и њену сличност са крунама старозаветних пророка.
40 Петковић, op. cit., 57, T. CCLXXXIX, CCXC (нису поменуте оштећене и слабо видљиве фигуре стражара).
41 Ševčenko, op. cit., 115–117.
42 Ibidem, 119.
43 Петковић, op. cit., 57, T. CCLXXXVII.
44 Ševčenko, op. cit., 120–122.

Представа *Цар Константин ослобађа три војводе* смештена је на северно поље свода другог источног травеја (црт. VI, 14). Радња се одвија испред полукружног архитрава на мермерним стубовима, са кулицом и велумом. Лево седи Константин, са нимбом и свим уобичајеним знацима царског достојанства: одевен је у дивитисион, са манијаком, лоросом и наруквицама, а на глави има затворену круну украшену драгим камењем и бисером. Ноге му почивају на супеданеуму. У десној руци држи дугачак штап, док леву пружа испред себе, ка тројици војвода. Они су у кратким туникама са широким обрубима. Један је младолик, голобрад, други је старац дуге седе браде, а трећи средовечан, кратке тамне браде.[45] Догађају присуствују још двојица Константинових гардиста. Иза Константина је војник са шлемом, у панцирном оделу и са великим штитом, а између цара и војвода стоји стражар у једноставној краткој хаљини, са мачем чији је балчак окренут навише.[46] Сцена одговара описима ослобађања војвода,[47] а њена композиција понавља већ утврђене обрасце представа суђења.[48]

У трећој зони на средњем пиластру јужног зида насликане су *Три војводе пред царем Константином* (црт. VI, 15). Испред зида и едикуле са полукружним отвором, конхом у облику шкољке фланкиране са два стуба, на високом дрвеном престолу седи цар Константин. Одевен је у уобичајену византијску царску одећу. Иза њега стоји млади гардист са копљем и мачем. Лево су двојица војвода – један је младолик, а други средовечан. Константин им пружа свећњак и кодекс украшен драгим камењем и бисерима, док је други свећњак већ у рукама једног од војвода.[49] Ова сцена је наставак претходне: задивљен њиховом причом о св. Николи, Константин је ослободио војводе и упутио их у Миру да светитељу однесу дарове.[50] На дечанској фресци дарови су насликани тачно онако како се помињу у текстовима: два свећњака и златно јеванђеље. Остаје нејасно зашто је један од војвода – онај најстарији – изостављен, те су представљена само двојица.[51]

У истој зони, само на источном пиластру јужног зида представљени су *Ослобођене војводе који даривају св. Николу* (црт. VI, 16). Лево седи светитељ, у полиставриону и са кодексом у крилу, на каменом престолу чији се наслони за руке завршавају волутама (сл. 2).[52] Он пружа десну руку у знак благосиљања ка двојици средовечних мушкараца кратких брада, у хаљинама порубљеним златним тракама. Обојица држе у рукама по један свећњак. У позадини је базилика са три куполе, апсидом, бифором на западној фасади и високим порталом фланкираним са два мермерна стуба. Ово је последња епизода којом се завршава прича о три војводе. Осим што су уместо тројице приказана двојица, дечанска сцена се у потпуности слаже са литерарним изворима.

Композиција *Св. Никола обара идоле* налази се на пиластру северног зида, изнад стуба који раздваја два источна травеја (црт. VI, 17). Десно је грађевина кружне основе без крова, са две бифоре и степеништем испред полукружног портала. На врху је шест идола у виду човеколиких белих силуета, од којих неки имају репове, а неки шаке у облику ракових кљешта. Сви су у живим покретима, сагињу се, трче, а један као да пада. До њега је фигура идола који једини држи у руци предмет налик на копље. Св. Никола је лево од грађевине, исте висине као и она. Одевен је у стихар с рекама, епитрахиљ, надбедреник, полиставрион и омофор. У рукама држи секиру којом обара паганске идоле.[53] Мада има своју литерарну

45 Овде је поновљена диференцијација ликова по старости као и на сцени Св. Никола спасава три човека од смрти.

46 Петковић, op. cit., 57, T. CCLXXXVIII.

47 Ševčenko, op. cit.,123–124.

48 Дечански циклус Страдања обилује сценама суђења чија је главна карактеристика представа судије на престолу, са гардистима.

49 Петковић, op. cit., 58, T. CCXCIII.

50 Ševčenko, op. cit., 123–124.

51 Ibidem, 124–125. Н. Шевченко примећује (без објашњења) да су у неким споменицима насликана само двојица војвода, при чему изоставља дечански пример. Потом говори о броју приказаних свећњака и долази до закључка да се често сликају три уместо два, да би одговарали броју војвода. Можда је дечански сликар обрнуто поставио проблем и број представљених војвода прилагодио броју свећњака које је цар Константин послао св. Николи.

52 Петковић, op. cit., 58, T. CCXCIII. Занимљива је сличност између престола на којем седи св. Никола и мермерног престола (сл. 3) који се налази уз источну страну југозападног ступца дечанског поткуполног простора.

53 Петковић, op. cit., 57–58, T. CCXCII.

основу, ова сцена из живота св. Николе доста је ретко илустрована.[54] Њено иконографско решење има пуно сличности са композицијом из циклуса св. Ђорђа где светитељ молитвом обара идоле са паганског храма.[55]

На северном зиду крајњег источног травеја као и на троугластим површинама источног зида јужног брода (црт. VI, 18) насликано је још једно чудо на мору, *Св. Никола избавља Димитрија од дављења* (сл. 4). На узбурканом мору је лађа у којој три морнара држе конопце покушавајући да савладају једро надувано ветром. Лево, средовечан мушкарац са брадом, у краткој плавој хаљини, испада из чамца у море. Десно од барке тог истог мушкарца, држећи за руку, спасава св. Никола. Још десно је насликана грађевина са двосливним кровом и испустима на стубовима. Испред ње је мала фигура мушкарца са брадом, у краткој плавој хаљини порубљеној широким златним тракама. Он диже увис своје руке отворених дланова. Окренут је удесно, ка женској фигури у зеленој хаљини и црвеном огртачу са капуљачом, која понавља његов гест. Иза ње је такође сликана архитектура.[56] За разлику од раније поменутог чуда св. Николе на мору (која се налази тачно наспрам ове сцене, на јужном зиду), ову епизоду је могуће са сигурношћу идентификовати. Од многобројних прича са врло сличном тематиком, само једна – она о Димитрију – истиче да се спашени дављеник касније обрео у својој кући, што је и приказано на дечанској фресци.[57] Женска фигура вероватно представља некога од Димитријевих укућана и треба да нам дочара радост због његовог чудесног спасења и повратка.

Последња сцена овог циклуса је *Смрт св. Николе*, насликана у трећој зони олтарске апсиде јужног параклиса (црт. VI, 19). Јако оштећење отежава детаљан и прецизан опис композиције.[58] У средини је представљен одар на којем је положено тело св. Николе у архијерејској одећи. Око одра се налази мноштво људи; један архијерej са нимбом погнут је над телом св. Николе. Десно је велика грађевина са куполом испред које, у празном саркофагу, стоји младић у хаљини без рукава. У рукама држи неки предмет налик на шипку. Окренут је улево, где су на плавој позадини насликане беле мрље (?). Централни део композиције одговара описима светитељеве смрти, а његова иконографска формула личи на многобројне представе успења или смрти у византијској уметности.[59] Сликана архитектура у виду куполне грађевине такође је уобичајена на сценама смрти св. Николе.[60] Једино је нејасна фигура младића у саркофагу: он или припрема гроб за полагање тела,[61] или је његово присуство везано за сакупљање уља које је, по легенди, потекло из мироточивих моштију светитеља.[62]

* * *

Натписи на сценама из циклуса св. Николе само су делимично сачувани. У њима постоји известан број ортографских грешака, а на две сцене – Св. Никола избавља девојке од блуда и Св. Никола обара идоле – поновљен је исти текст. То несумњиво говори о чињеници да сликар (или исписивач легенди) није разумео њихов садржај.

54 Ševčenko, op. cit., 130–131.

55 Сцена са св. Ђорђем у дечанској припрати (Петковић, op. cit., 5, T. CI) веома је слична композицији из циклуса Св. Николе, нарочито у погледу представљања идола. Н. Шевченко указује на необичност сликања св. Николе у овој епизоди са секиром; она даје занимљиво објашњење појаве овог атрибута у светитељевим рукама као последице изостављања у дечанском циклусу много чешће илустроване сцене Св. Никола обара дрво чемпреса (Ševčenko, op. cit., 131–132).

56 Петковић, op. cit., 57, T. CCXCI (Петковић не описује мушкарца и жену испред сликане архитектуре).

57 Ševčenko, op. cit., 149.

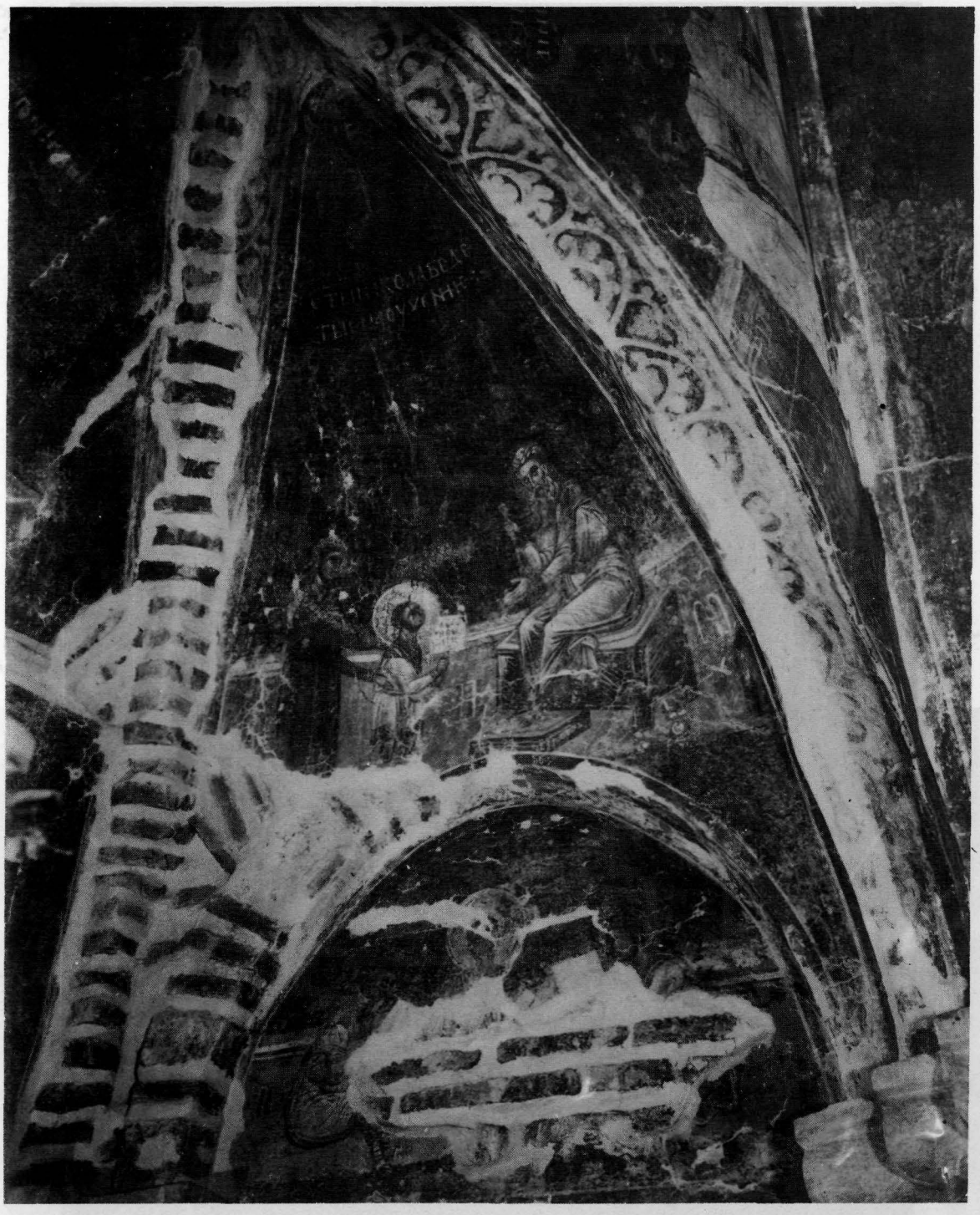
58 Оштећење је вероватно разлог што је сцена остала незапажена у литератури.

59 Ševčenko, op. cit., 134–135, 156.

60 Ibidem, 136–139.

61 Сцена Полагања Христа у гроб из дечанског циклуса Страдања садржи представу чак три радника који обрађују мермер и припремају саркофаг.

62 Ševčenko, op. cit., 135. Можда део фреске са белим "мрљама" лево од младића у саркофагу представља миро које је потекло из гроба.

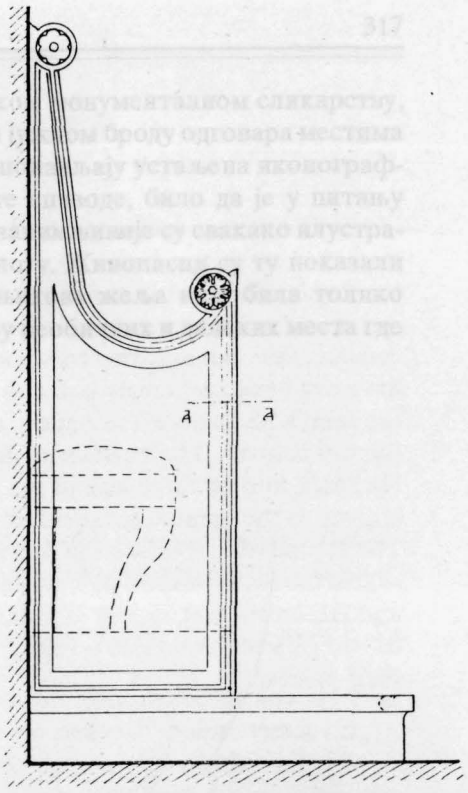


Сл. 1. Св. Николу воде у школу; Св. Никола у школи — Fig. 1. St. Nicholas is Taken to School; The Schooling of St. Nicholas



Сл. 2. Ослобођене војводе даривају св. Николу — Fig. 2. Three Generals Thanking St. Nicholas

Сл. 3. Мермерни престо, Дечани (цртеж Ђ. Бошковић)
Fig. 3. The Marble Throne, Dečani (drawing by Đ. Bošković)



Сл. 4. Св. Никола избавља Димитрија од дављења
Fig. 4. St. Nicholas Saves Demetrius from Drowing



Од свих средњовековних циклуса св. Николе у српском монументалном сликарству, дечански је свакако најопширнији. Његово место у крајњем јужном броду одговара местима где се он често слика у другим црквама.[63] Сцене углавном понављају устаљена иконографска решења, било да се ради о старијим представама исте епизоде, било да је у питању композициона схема преузета из неког другог циклуса. Најзанимљивије су свакако илустрације оних догађаја где сликана архитектура игра важну улогу. Живописци су ту показали највише смелости, маште и често вештине. Чини се да њихова жеља није била толико усмерена ка продубљивању простора колико ка дочаравању необичних и далеких места где су се дешавала многобројна чуда популарног светитеља.

63 У спољном јужном броду циклус св. Николе налази се и у Богородици Љевишкој (Бабић, у: *Богородица Љевишка*, 64), док је у Ариљу и у Старом Нагоричину у ђаконикону (Ђурић, *Византијске фреске*, 44, 51).

CYCLE OF ST. NICHOLAS

SANJA KESIĆ-RISTIĆ

The Dečani cycle of St. Nicholas is located in the extreme southern nave of the naos, set apart from the rest of the church by parapets which produce a parecclesion consecrated to this saint. The scenes are disposed in the upper zones of the two eastern bays and in the sanctuary. The cycle includes nineteen scenes and is the most extensive in Serbian medieval fresco painting. Due to their considerable damage, two compositions – St. Nicholas in School and The Death of St. Nicholas – have not been previously noted in professional literature. The choice of illustrated episodes from the saint's life is quite customary, and their iconographic solution coincides for the most part with literary sources. The most space is given to the story of the three dukes freed from prison by St. Nicholas, and all three acts of the Consecration are shown in great detail. Considerable attention is given to the painted architecture which uses imaginative forms to describe the location of events. The throne of St. Nicholas in one scene shows great similarity to the marble throne on the eastern side of the southwestern pier under the dome in Dečani. The inscriptions are preserved in fragments and the errors that appear in them – as well as the appearance of the same text on the illustration of two different episodes – support the fact that the writer of the inscriptions did not understand their content.

ПРОГРАМ ЖИВОПИСА У ПАРАКЛИСУ СВ. ДИМИТРИЈА. ОЛТАР

БОЈАНА В. ПОПОВИЋ

У конхи апсиде приказано је попрсје Богородице Оранте (црт. VII, 53). Њој се клањају арханђели Михаило (црт. VII, 54) и Гаврило (црт. VII, 55), насликани на своду олтарског простора. Представљени су у царским одорама.

У првој зони је Служба првих српских архиепископа, св. Саве и св. Арсенија I. Та представа је у време живописања Дечана већ имала традицију.[1] Међутим, дечански иконограф је ту увео једну новину: по први пут у српској уметности архиепископи служе пред представом мртвог Христовог тела.[2] У ниши испод прозора насликана је часна трпеза (црт. VII, 92), покривена црвеном тканином која се ставља у дане Ускрса.[3] На њој је мртво тело Христово, скинуто са крста.[4] Христос је насликан наг, са перизомом око бедара, рукама прекрштеним на трбуху, као и на представи изведеној на источном зиду припрате. Изнад часне трпезе је мраморни балдахин (сл. 1). Два анђела обучена као ђакони, стоје поред трпезе и машу рипидама. Поред њих је натпис: **анг(ε)лъ г(оспод)нь**.

Поред часне трпезе с мртвим Христом су св. Сава и његов ученик и наследник св. Арсеније I. Св. Сава (натпис је доста оштећен: **с[вε]ты сав⟨а⟩ с⟨рьвски⟩**)[5] приказан је јужно од часне трпезе (црт. VII, 93). Он се не клања Христу – жртви, већ, у фронталном ставу, стоји на пурпурном јастуку. Десном руком благосиља, а у левој држи затворено јеванђеље (сл. 1).

С друге стране часне трпезе је св. Арсеније I (**с[вε]ты арсеникъ ·в̈· архи(епи)с(ко)пь**) (црт. VII, 91). Он сагиње главу пред мртвим Христом, благосиљајући га. У левој руци му је велики златни путир, а преко десне му је пребачен бели убрус. Св. Арсеније I, као и св. Сава, насликан је у полиставриону (сл. 2).

Ј.Радовановић је изнео мишљење, а то су прихватили и други истраживачи, да ова дечанска слика представља нешто измењену сцену вршења проскомидије из пећких Св. Апостола.[6] Сви њени елементи управо указују на жељу да се прикаже тренутак када српски архиепископи обављају обред проскомидије. Наиме, на допрозорницима прозора, који је изнад представе мртвог Христа, насликана су два крста од којих северни (црт. VII, 96) има криптограм $\overline{\text{IC}}\ \overline{\text{XC}}\ \overline{\text{NH}}\ \overline{\text{KA}}$,[7] познат још из доба Константина Великог.[8] Крст са таквим криптограмом је временом поред своје профилактичке улоге добио и литургијску у обреду

1 Они су први пут приказани у протезису Св. Апостола у Пећи (око 1260), cf. Ђурић, *Византијске фреске,* 38, 195 (са старијом литературом о сликању Срба – светитеља у олтарима).

2 У Дечанима је мртво тело Христово, окружено писцима литургија, представљено и на источном зиду припрате.

3 Ştefănescu, *L'illustration des liturgies,* 65, н. 1.

4 О симболици мртвог Христа у сцени Службе архијереја cf. D. Iliopoulou – Rogan, *Peinture murale de la période des Paléologues représentant d'une manière originale la partie majeure de l'Office Liturgique,* Actes du XIVe Congrès International des études byzantines, Bucarest 1973, III (1976), 419–426. Ауторка не спомиње представу мртвог Христа из олтара параклиса Св. Димитрија, већ само ону из припрате.

5 Петковић, *Дечани,* 22, видео је натпис док је он још био добро очуван.

6 Ј. Радовановић, *Иконографија фресака протезиса цркве Св. Апостола у Пећи,* Иконографска истраживања српског сликарства XIII и XIV века, Београд 1988, 9; Д. Милошевић, *Иконографија св. Саве у средњем веку,* Сава Немањић – св. Сава. Историја и предање, Београд 1979, 301; Todić, *Tradition et innovations,* 255–256.

7 Правилно је $\overline{\text{IC}}\ \overline{\text{XC}}\ \overline{\text{NI}}\ \overline{\text{KA}}$ (Ἰησοῦς Χριστὸς νίκα)

8 Мирковић, *Литургика,* II, 59, н. 1.

проскомидије; он се уписује на просфору из које се вади прва честица – Агнец.[9] Док вади Агнеца из просфоре свештеник указује на Христову крсну жртву и његову смрт за искупљење људског рода.[10] После вађења Агнеца и његовог жртвовања, свештенослужитељ изговара речи које подсећају да су крв и вода потекли из Христовог прободеног ребра, а после његовог благослова ђакон улива вино и воду у путир.[11] Управо представа мртвог Христа директно изражава везу између жртвовања хлеба и вина које чини свештеник и Христове жртве коју он сам приноси на крсту. Св. Арсеније Српски, насликан са путиром у руци, и св. Сава, који благосиља, понављају радње свештенослужитеља и ђакона при обреду проскомидије.

У првој зони јужног зида фронтално је приказана фигура св. Николе (црт. VII, 94), једина са натписом на грчком језику: Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ. Он десном благосиља, а у левој руци држи затворени кодекс. На његовом надбедренику је приказано Христово попрсје у медаљону.

Насупрот св. Николе, на северном зиду, јесте фигура св. Стефана (црт. VII, 90). Он је насликан са тонзуром на темену и у раскошно украшеној ђаконској одећи. У десној руци држи висећу кадионицу, а у левој дарохранилницу.

Остале представе изведене у овом малом простору, приказују догађаје из живота патрона храма св. Димитрија.

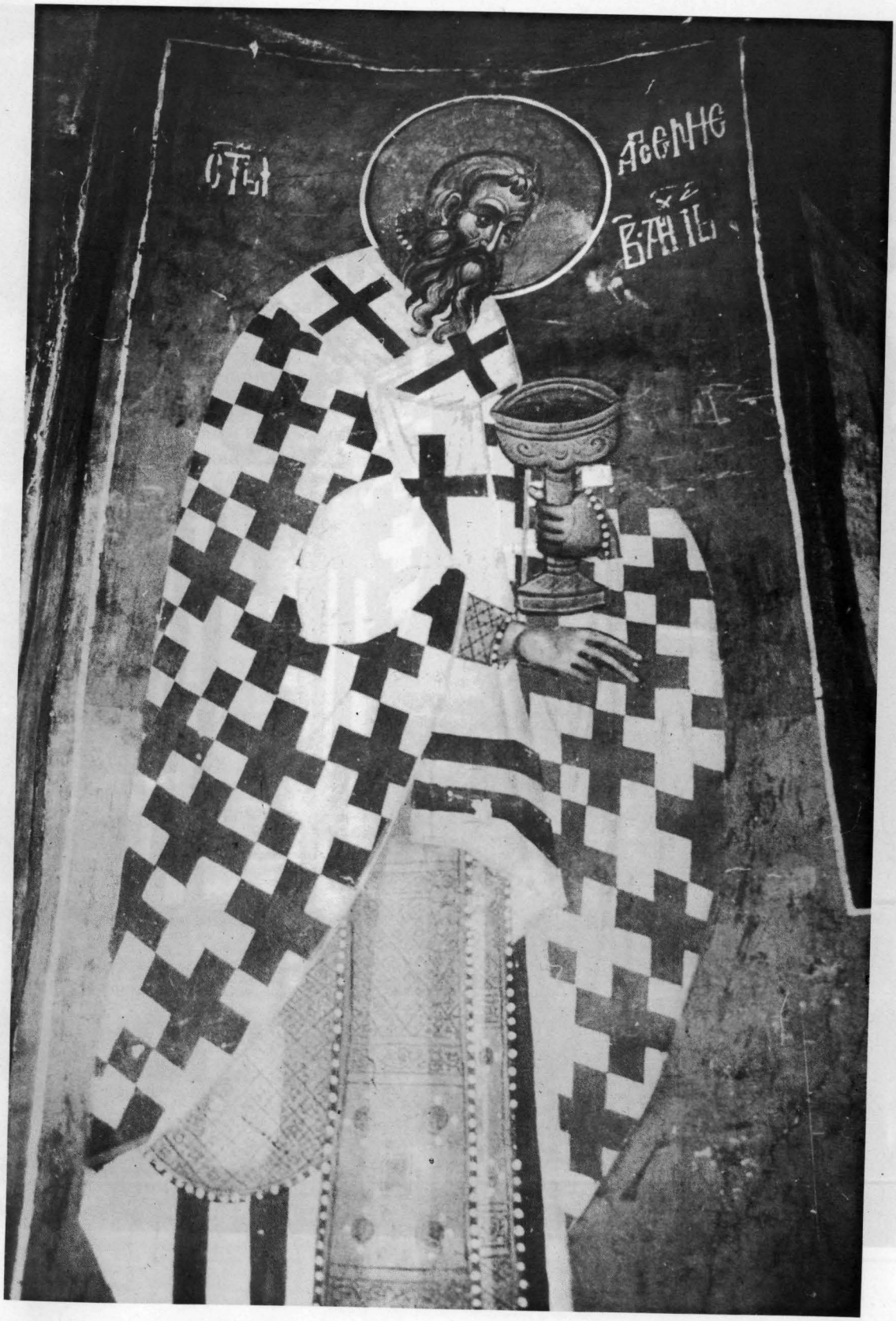
9 О крстовима са криптограмима у старом српском сликарству, cf. Г. Бабић, *Les croix à cryptogrammes, peintes dans les églises serbes des XIIIe et XIVe siècles,* Byzance et Slaves, Mélanges Ivan Dujčev, Paris 1979, 1–13.

10 Мирковић, *op. cit.,* II, 59–60.

11 *Ibidem.,* 60.



Сл. 1. Часна трпеза с Христом, св. Сава српски — Fig. 1. Altar table with Christ the Amnos, St. Sava of Serbia



Сл. 2. Св. Арсеније I српски — Fig. 2. St. Arsenius of Serbia

FRESCO PROGRAM IN THE CHAPEL OF ST. DEMETRIUS. THE SANCTUARY

BOJANA V. POPOVIĆ

The apse contains the painted bust of the Virgin Orans with two archangels bowing to her, while located in the first zone are the Officiating Bishops with the altar table holding Christ's dead body, a loincloth around the thighs and hands crossed on the stomach. Next to the altar table are the first Serbian archbishops, St. Sava (in the frontal position) and St. Arsenije I. The first zone of the altar walls depicts St. Stephen the Archdeacon and St. Nicholas. It seems as though the choice of presentations in the small altar space of northern parecclesion was influenced by the ritual in the neighboring prothesis chapel. This is also indicated by the cross with a cryptogram in the apse window.

ЦИКЛУС ГЕНЕЗЕ И СТАРОЗАВЕТНЕ ФИГУРЕ У ПАРАКЛИСУ СВ. ДИМИТРИЈА

ЈЕЛЕНА МАРКОВИЋ — МИОДРАГ МАРКОВИЋ[1]

Догађаји описани у почетним поглављима Прве књиге Мојсијеве илустровани су у дечанској цркви са 46 сцена. Оне су распоређене на сводовима и горњим зонама зидова северне капеле. Пет тема (Стварање света, Први грех, прича о Каину и Авељу, легенда о Ламеху и прича о Ноју) заступљено је са по неколико слика, а последња (Зидање Вавилонске куле) броји само једну композицију.[2]

Дечански циклус није само најстарији (и једини) познати циклус са сценама првих поглавља Генезе у српском средњовековном сликарству.[3] То је једини добро очувани монументални пример у источнохришћанском свету,[4] па је његова посебност изразита. Како је на Западу Књига постања често илустрована, у овом случају се понајвише заоштрава више пута постављано питање удела западних елемената у дечанском сликарству. Због тога се чини интересантним утврдити да ли је (и – ако јесте – у којој мери) дечански циклус рађен по некој западној варијанти или је, евентуално, заснован на византијским узорима.

И поред хронолошке разлике, за поређења су најпогоднији, због обима и сложености, споменици са Сицилије и из Италије. Реч је, наравно, о мозаицима Палатинске капеле у Палерму (освећена 1140, осликана до 1189)[5], мозаицима катедрале Монреала (завршени до 1183)[6] и мозаицима цркве Св. Марка у Венецији (друга деценија XIII века).[7] Они представљају најважније монументалне примере двеју на Западу омиљених редакција циклуса Генезе.[8]

---

1 Већи део текста (стр. 323–333, 338–339, 343–349) написала је Јелена Марковић. Миодраг Марковић је коментарисао четири сцене које илуструју легенду о Ламеху (стр. 333–338), затим фрагменте једне веома оштећене сцене са западног зида параклиса (стр. 339–343) и, на крају, фигуре старозаветних праведника (стр. 349–350).

2 О дечанском циклусу Генезе cf. V. Petković, *Die "Genesis" in der Kirche zu Dečani*, Actes du IV[e] Congrès international des études byzantines (Sofia, sept. 1934), vol. II, Sofia 1936, 48–56, Abb. 9–16; idem, *Дечани*, II, 46–50, 70–71. Проучавању овог циклуса значајан допринос дао је и Ј. Радовановић, *Иконографске забелешке из Дечана*, Зограф 9 (1978), 20–22; idem, *Иконографска истраживања српског сликарства XIII и XIV века*, Београд 1988, 34–37, 126–139.

3 Cf. Ђурић, *Византијске фреске*, Београд 1974 (индекс тема на стр. 123–125). В. Петковић (*Преглед*, 253) је веровао да је циклус "Стварања света" првобитно био насликан и на западној фасади пећке припрате.

4 Треба напоменути да су остаци циклуса Постања сачувани у куполи јерменске цркве Св. Крста у Ахтамару (рани X век), cf. O. Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice*, vol. 2, Washington 1984, 144.

5 O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1949, 43 sq, pl. 26A–37.

6 Demus, o. c., 121 sq, pl. 93–109A.

7 Demus, *The Mosaics of San Marco*, vol. 2, 143 sq, pl. 107–331.

8 У литератури је већина западних циклуса Генезе груписана у две рецензије. Демус је сматрао да је традиција илустровања Књиге Постања у хришћанској уметности започела у V веку, у римским црквама Св. Петра и св. Павла ван зидина, а да је, уз византијске утицаје, настављена у XI веку у Монте Касину (и римски мозаици с Генезом и мозаици из Монте Касина су уништени). Одатле је, затим, послужила као подстицај италијанским (мозаици крстионице у Фиренци, фреске горње цркве у манастиру Св. Франје у Асизију) и сицилијанским циклусима Генезе (капела Палатина, Монреале). При томе неки од италијанских и сицилијанских споменика имају сродности са византијским октатевсима чији непознати прототип такође потиче из ранохришћанских времена (треба имати у виду да су у Монте Касину, капели Палатини и крстионици у Фиренци радили грчки сликари). Могуће да је дошло до независних тумачења блиских прототипова. У основи друге иконографске рецензије циклуса Генезе лежи чувена Котонова библија, рукопис с краја V или из VI века, настао у Алексан-

Међу сачуваним делима византијске уметности паралеле се могу тражити углавном у илуминираним октатевсима, који садрже, као што им само име говори, пет књига Мојсијевих и још три старозаветне књиге - о Исусу Навину, о судијама и о Рути, праћене коментарима црквених отаца.[9] У науци је познато свега шест таквих рукописа.[10] Старији ватикански октатевх (Cod. Vatic. gr. 747)[11] и октатевх из Фиренце (Laur. Plut. V. 38)[12] су из XI века; млађи ватикански (Cod. Vatic. gr. 746)[13] и октатевси из Цариграда (Топкапи сарај, Cod. gr. 8)[14] и Смирне (Cod. Smyrnaeus A/1)[15] настали су у XII столећу; најзад, октатевх из Ватопеда (Cod. Vatop. 602)[16] је из XIII века. Нажалост, ни сви ови малобројни примерци нису више доступни истраживачима. Циклус Генезе из ватопедског рукописа је изгубљен,[17] у октатевху из Фиренце очуван је само један део тог циклуса,[18] а кодекс из Смирне је изгорео.[19]

При тражењу аналогија за дечанску Генезу свакако треба имати у виду и једну групу византијских ковчежића од слоноваче, односно поједине плоче са таквих, временом растурених ковчежића. Они су рађени између краја X и XII века, а украшавани су сценама из циклуса Постања, најчешће малобројним, али од великог иконографског значаја.[20]

У Дечанима циклус почиње представом Развијања небеског свода (1 Мој. I, 1–2), смештеном на западној страни крстастог свода западног травеја (црт. VII, 1).[21] Господ, представљен с Христовим ликом (сигниран ΪC̄ X̄C̄; с крстастим нимбом из кога избијају зраци), одевен у хитон и химатион, искорачује удесно. Испруженим рукама одмотава небески свод представљен у облику великог свитка. Горња зона позадине је плаво небо, а доња, на којој стоји Господ–Христ, је зеленкаста вода ишарана белим таласима.

На Западу је на почетку циклуса најчешће илустрован трећи стих првог поглавља Књиге Постања (" И дух Божији дизаше се над водом"), који је христолошки протумачен представом голуба св. Духа.[22] У капели Палатини Бог је, као у Дечанима, приказан с Христовим ликом, али је сигниран као D̄E̅U̅S, а не као ΪC̄ X̄C̄, и носи обичан, а не крстасти нимб. Његова допојасна фигура налази се у небеској сфери из које истиче водени млаз са представом голуба светог Духа.[23] У Монреалу је, слично као у Палатини, у врху сегмент неба са допојасном фигуром Бога (са Христовим ликом). Он је приказан фронтално; заштитнички шири руке изнад воде, благосиљајући десницом. С неба се спушта светлосни зрак са голубом св. Духа. У води је персонификовани лик Океана, чији се коса, брада и бркови

дрији (фрагменти се чувају у Лондону; Brit. Mus. Ms Otho B VI). Верује се да је његова копија (или, чак, оригинал) послужила као главни узор мозаичарима венецијанског Сан Марка у XIII веку. И пре и после тога Котонова библија је била омиљен узор на Западу (плоче са Максимијанове катедре у Равени, каролиншке библије IX века из Тура, романичке илуминације Милштат Генезе, рукописи XI–XII века Кентерберијске школе, минијатуре са сценама о Адаму и Еви из уништеног рукописа *Hortus deliciarum*, чуваног у Стразбуру, рељефи из XIV века са фасаде цркве у Орвијету, итд.). Сматра се, такође, да су неки циклуси Генезе настали мешањем утицаја Котонове библије и римских мозаика (Санта Мариа Антиква у Риму, рељефи из Оксера и Модене, слоноваче из катедрале у Салерну). Cf. Demus, *Sicily*, 250 sq; H. L. Kessler, *Hic Homo Formatur: The Genesis Frontispieces of the Carolingian Bibles*, Art Bull LIII/2 (1971), 143–160; Demus, *The Mosaics of San Marco*, vol. 2, 94 sq; K. Weitzmann, *The Genesis Mosaics of San Marco and the Cotton Genesis Miniatures*, in: Demus, *The Mosaics of San Marco*, vol. 2, 105–142.

9 О њима cf. P. Huber, *Image et message*, Zürich 1975, 19 et passim.

10 Исто, 19

11 Исто, 189. К. Вајцман мисли да је овај рукопис најближи архетипу, а за остале сматра да се налазе на другој развојној линији (њој припада и славни свитак Исуса Навина, Vat. gr. 431, из X века). Cf. K. Weitzmann, *The Joshua Roll*, Princeton 1948, 30–38.

12 Исто, 19

13 Исто, 189.

14 Исто, 189.

15 Исто, 190.

16 Исто, 190.

17 Исто, 190.

18 Исто, 19.

19 Срећом, рукопис је био публикован. Cf. D. C. Hesseling, *Miniatures de l'Octateuque grec de Smyrna* (Codices graeci et latini 6), Leiden 1909.

20 Cf. A. Goldschmidt, K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.–XIII. Jahrhunderts*, Berlin 1930–1934, 48–54, 61–62, Abb. 67–82, 84, 86, 87, 90, 92, 93, 115, 118.

21 Сцена би се могла назвати и *Стварање неба и земље*.

22 K. Weitzmann, *The Genesis Mosaics of San Marco*, 108.

23 Demus, *Sicily*, pl. 26A.

претварају у морске таласе.[24] У Светом Марку читаву позадину прекрива вода. Изнад лети голуб св. Духа на диску смеђе боје који можда представља Земљу.[25]

И у византијским октатевсима почетна сцена Генезе разликује се од дечанске. У цариградском кодексу представљена је Божија рука (у сегменту неба) која шаље светлосне зраке. Испод су три различито обојена хоризонтална поља. У доњем десном углу видљива је глава старца дуге косе и браде. Она веома личи на представу Окена из Монреала па вероватно има исто значење.[26] У смирнском октатевху сцени Развијања небеског свода претходи јединствена представа Христа Старца дана у кругу од концентричних прстенова. Он испред себе држи велику небеску лопту и штапићем креира свет.[27]

Следећа сцена дечанског циклуса је *Стварање светлости* (1 Мој. I, 3). Насликана је на северној страни свода западног травеја (црт. VII, 2). Као и у свим осталим сценама Бог има Христов лик (ΪC ΧC) и крстасти нимб. Одевен је традиционално и стоји са леве стране, над зеленом водом, а наспрам плавог неба. Окренут је удесно. У левој руци држи свитак, а десном благосиља високи светли пламен у облику купе.

Стварање светлости једино се још у Монреалу јавља као посебна тема. Приказан је Господ који седи на небеској лопти и благосиља групу алегоријских фигура које зраче светлост.[28]

Трећа сцена циклуса,[29] *Одвајање светлости од таме* (1 Мој. I, 4–5), налази се на источној страни свода западног травеја (црт. VII, 3). Створитељ–Христ стоји у средини, у мандорли са три пара крила. Са леве стране ка њему је окренута персонификација дана – женска фигура са крилима у пурпурној хаљини. Она држи усправљену бакљу. Са десне стране је персонификација ноћи – крилата женска фигура у окер хаљини, са спуштеном бакљом у руци. Окренута је ка Христу само лицем.[30]

На Западу ову сцену сусрећемо само у Св. Марку. Бог, с ликом Христа Емануила, стоји и благосиља два велике сфере. Ближа њему зрачи жутоцрвену светлост са сјајним зрацима, а даља је тамноплава. Позадина је подељена на златну (иза Светлости) и плаву зону (иза Таме). Иза Светлости стоји крилата персонификација првог дана стварања.[31]

Много је сличнија дечанској одговарајућа сцена из старијег ватиканског октатевха (Vat. gr. 747). Ту је позадина подељена вертикално, на лево (црно) и десно (плаво) поље. У тами стоји алегоријска фигура Ноћи у виду девојке са велом изнад главе и спуштеном бакљом, веома слична фигури из представе Исаијине молитве у чувеном Париском псалтиру (Par. gr. 139, X век).[32] Дан је у ватиканском рукопису представљен као дечак који живо гестикулише усправљајући упаљену бакљу и поглед ка Божијој руци (из сегмента неба).

Стварање небеског свода и растављање вода (1 Мој. I, 6–8) смештено је у Дечанима на јужној страни свода западног травеја (црт. VII, 4). Господ–Христ стоји над водом у предњем плану стеновитог пејзажа. Снажно је искорачио удесно. Гледа у висину и подигнутом левом руком додирује одмотан небески свод, постављен као балдахин. Десном руком указује на воду испред себе.

При сликању ове сцене мозаичари ангажовани у XII и XIII веку на Сицилији и у Венецији били су склони употреби кружних небеских форми којима је истицан космографски значај стварања света. Тако у капели Палатини Господ стоји до појаса заклоњен великим кругом, састављеним од два прстена и централне кружнице. Унутрашњи прстен садржи воду која у облику слова Y продире у централно поље.[33] У Монреалу Бог седи на небеској лопти

24 Demus, *Sicily*, pl. 93.
25 Demus, *The Mosaics of San Marco*, vol. 2, pl. 107–108.
26 Успенский, *Серальский кодекс*, T. IX/11.
27 Huber, *Image et message*, 33.
28 Demus, *Sicily*, 122.
29 Фреска је веома оштећена.
30 Решење за две персонификације вероватно је инспирисано фигурама са улаза у спољну припрату Богородице Љевишке у Призрену; cf. И. Ђорђевић, *Стари и Нови завет на улазу у Богородицу Љевишку*, ЗЛУ 9 (1979), 15–26; Д. Панић, Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Београд 1975, 74, Т. XXXIX.
31 Demus, *The Mosaics of San Marco*, vol. 2, col. pl. 30, pl. 109.
32 Cf. Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, Paris 1926, сл. на стр. 609.
33 Demus, *Sicily*, pl. 26A.

и благосиља полукруг неба изнад себе, подељен на прстенове и делимично испуњен водом.[34] У Св. Марку он благосиља велику плаву лопту иза које широка хоризонтална трака раздваја воду изнад и испод неба. Десно су персонификације другог дана стварања (две крилате фигуре).[35]

У цариградском октатевху минијатура са сценом Стварања небеског свода је оштећена, али се може реконструисати на основу одговарајуће представе из смирнског рукописа. Тамо је у врху сегмент неба, али без Божије руке. Позадина је издељена на три лучно издигнута поља. У средишту је тамноплави небески свод, док је изнад плавичаства вода, ишарана белим линијама.[36]

Дечански циклус Генезе наставља се на крстастом своду другог травеја (рачунајући од западног зида) капеле Св. Димитрија. На северној страни (црт. VII, 7) је *Раздвајање копна и воде под небеским сводом или стварање земље и мора* (1 Мој. I, 9–10). Христ стоји, окренут улево, у стеновитом пејзажу и благосиља воду сакупљену крај његових ногу. У врху је небо у облику беле сфере са три зрака.

Сцена је на сличан начин урађена у капели Палатини, с тим што укључује и епизоду Стварања флоре. У пејзажу стоји Господ благосиљајући дрвеће и језеро крај његових ногу.[37] Слично је и у Монреалу. Бог седи на небеској лопти, али нема речица, притока велике воде. Предео са дрвећем одликује се стрмим брегом, који ће се јављати и у каснијим сценама у пејзажу.[38] У Св. Марку решење је прилично конфузно. Бог стоји на хоризонталној траци тла сиве боје, коју вертикално пресеца још једна трака. Испред је плава лопта небеског свода, а сву позадину прекрива вода.[39]

Што се тиче октатевха, представа Раздвајања копна и воде је добро сачувана у старијем ватиканском рукопису (Vat. gr. 747, fol. 23r). Као и код примера са Запада, сцена обухвата Стварање флоре, али је иконографско решење различито. У мањем правоугаонику, постављеном слева, издвајају се три лучне зоне од којих горњу и доњу прекрива вода. Из доњег поља она се уском траком слива у друго веће поље и у правоугаоник неправилног облика постављен ниже. Вода уоквирује копно обрасло травом и цвећем, продирући попут меандра у његову унутрашњост.[40]

Стварање флоре (1 Мој. I, 11–12) приказано је у Дечанима засебно – на јужној страни крстастог свода другог травеја северног брода (црт. VII, 8). Христ стоји у стеновитом пејзажу са растињем, окренут удесно. У левој руци држи свитак, а десном благосиља женску алегоријску фигуру (Флора) у пурпурној хаљини, са круном од биљака. Она седи на једном брежуљку и гестикулише рукама.

Као посебна сцена Стварање флоре се јавља пре Дечана једино у Св. Марку. Господ стоји са леве стране и благосиља разно растиње. Ту су и персонификације трећег дана стварања (три фигуре крилатих жена).[41]

Оштећена сцена *Стварања Сунца, Месеца и звезда* (1 Мој. I, 14–18) налази се на западној страни свода другог травеја (црт. VII, 9). Сликар је поновио иконографско решење Раздвајања светлости од таме, заменивши места симболима дана и ноћи. У средини је Христ, од кога се виде само стопала и крајеви драперије. Десно је персонификација дана са усправљеном бакљом, окренутом ка Христу. Лево је персонификација ноћи. Она се удаљава са положеном бакљом. Поновљен је и мотив неформираног тла прекривеног водом, без обзира на његову хронолошку неоправданост. У врху је бели сегмент неба са два зрака и једним небеским телом, можда звездом.

34 Demus, *Sicily*, pl. 94A.

35 Demus, *The Mosaics of San Marco*, vol. 2, pl. 110.

36 J. Lassus, *La Création du Monde dans les Octateuques byzantins du douzième siècle*, Monuments et mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles–Lettres (Fondation Eugène Piot), t. 62 (Paris 1979), 101–105, Pl. II.

37 Demus, *Sicily*, pl. 26B.

38 Demus, *Sicily*, pl. 94A.

39 Demus, *The Mosaics of San Marco*, vol. 2, pl. 111.

40 Успенский, *Сералъский кодекс*, T. IX/14. Слична представа постоји у илустрованој Топографији Козме Индикоплова (Vat. gr. 699), из IX века; cf. Успенский, о. с., 111; Lassus, о. с., 105–108, Pl. II/D.

41 Demus, *The Mosaics of San Marco*, vol. 2, pl. 112.

На сицилијанским мозаицима Сунце и Месец су представљени као небеска тела. У Палатини Господ стоји у пејзажу и благосиља велику небеску лопту посуту звездама, светлим Сунчевим и тамним Месечевим диском.[42] У Монреалу он седи на небеској лопти, нема пејзажа, а небески круг са већим (Сунце) и мањим (Месец) диском је нешто издигнутији.[43] У Св. Марку Сунце и Месец су представљени на симболичан начин, по угледу на антику. Створитељ стоји у пејзажу и благосиља велику небеску лопту посуту звездама. Уз њену ивицу су дијагонално постављени Сунце (као лице у полупрофилу, у црвеном медаљону са блиставим зрацима) и Месец (као лице у полупрофилу, у плавом медаљону). Десно су персонификације четвртог дана стварања (четири крилате фигуре).[44]

У цариградском октатевху у врху је насликан полукруг неба са звездама. На његовом ободу су Месец – медаљон са попрсјем фигуре у профилу (лево) и Сунце – медаљон са зрацима и са попрсјем фигуре у профилу (десно). Испод је Земља обрасла растињем и окружена водом у којој се, у угловима, налазе два једва уочљива људска лика.[45]

Следећа сцена дечанског циклуса, *Стварање водених бића и птица* (1 Мој. I, 20–22), насликано је на источној страни свода другог травеја (црт. VII, 10). У стеновитом пејзажу стоји Христ, окренут удесно (сл. 19). У левој руци држи свитак, а десном благосиља птице и рибе. У врху је сегмент неба.

Дечанској сцени је по иконографији најближи пример из капеле Палатине. Структура композиције је иста. Бог је на левој страни, језеро је крај његових ногу, а и брежуљкасти пејзаж попуњен је дрвећем.[46] Слично је и у Монреалу, где је Господ на небеској лопти, десно је језеро са рибама, а изнад је брег на коме су птице.[47] У Св. Марку Стварање риба и птица приказано је са две сцене. Прва приказује воду у којој пливају рибе, а изнад лете птице. Небо је сведено на узани плави сегмент. У другој сцени Бог се обраћа персонификацијама петог дана стварања (пет фигура). Ту је и занимљив мотив тла прекривеног великим шкољкама.[48]

У цариградском октатевху у врху минијатуре са одговарајућом представом види се сегмент неба са звездама и персонификацијама Сунца и Месеца у медаљонима. Испод је пејзаж са птицама, а сасвим у дну види се вода са разноврсним рибама.[49]

Представа *Стварања копнених животиња* (1 Мој. I, 24–25) налази се на западној страни трећег по реду крстастог свода северног брода, идући од запада ка истоку (црт. VII, 13). Створитељ–Христ, у мандорли из које избијају зраци, благосиља животиње. Препознају се лавови, камиле и птице.

Дечанско решење показује знатне разлике у односу на старије споменике. На Сицилији је Стварање копнених животиња стапано у једну сцену са Стварањем човека. У Палатини су (лево) фигуре животиња поређане парно једне изнад других, у четири реда са по две групе, па изгледа као да лебде. Десно је, одвојена високим брегом, представа Стварања човека.[50] У Монреалу Бог седи на небеској лопти, а приближава му се група животиња које силазе са планине. Испод планине је епизода са стварањем Адама.[51] У Св. Марку, су као у Палатини, животиње груписане у паровима, али у три реда (укупно 13 група). Окренуте су ка Господу који их благосиља.[52]

У цариградском октатевху композицију уоквирује појас воде испуњен рибама. У средишту је копно са представама животиња. На његовим ободима распоређена су четири медаљона са персонификацијама ветрова у виду нагих фигура које дувају у рог.[53]

42 Demus, *Sicily*, pl. 26B.
43 Demus, *Sicily*, pl. 94B.
44 Demus, *The Mosaics of San Marco*, vol. 2, color pl. 31, pl. 113.
45 Успенский, *Серальский кодекс*, T. IX/15.
46 Demus, *Sicily*, pl. 27A.
47 Demus, *Sicily*, pl. 94B.
48 Demus, *The Mosaics of San Marco*, vol. 2, color pl. 33, pl. 114.
49 Успенский, *Серальский кодекс*, T. X/17.
50 Demus, *Sicily*, pl. 27A–27B.
51 Demus, *Sicily*, pl. 95A.
52 Demus, *The Mosaics of San Marco*, vol. 2, pl. 115.
53 Успенский, *Серальский кодекс*, T. X/18. **И за ову сцену постоји добра аналогија у илустрованој Топографији Козме Индикоплова;** Cf. J. Lassus, *La Création du Monde dans les Octateuques byzantins*, **црт. на стр. 115.**

Стварање човека (1 Мој. I, 26–27, II, 7) насликано је на северној страни свода истог травеја (црт. VII, 14). У левом углу спава наги Адам. Он лежи на леђима, опружених ногу. Главу је ослонио о стену. Над њим се нагиње Господ–Христ, у мандорли са зрацима, и благосиља га.

У капели Палатини Бог благосиља Адама који наг седи на брежуљку и гестикулише рукама. Дах Божији, приказан у виду зрака који излази из Христових уста, пада на Адамово лице.[54] У Монреалу је слично решење: Адам седи наг а Бог му шаље дах живота.[55] У Св. Марку је примењена стара античка формула примењивана за представу стварања Прометеја.[56] Господ седи на престолу и моделује фигуру Адама "по својему обличју". Поред су персонификације шестог дана стварања.[57]

Најближа паралела дечанској сцени налази се у цариградском октатевху с тим што ту није приказан Створитељ. Адам лежи на земљи, а у врху је сегмент неба са звездама и медаљонима у којима су Сунце и Месец. Са неба Божија рука шаље зраке на Адамово лице.[58]

Добре аналогије за дечанску сцену могу се пронаћи и на византијским рељефима од слоноваче. У три примера (поклопци ковчега из Кливленда, Ермитажа и Лиона) Адам лежи, а иза њега стоји и благосиља га Христ.[59] Христ се у овој сцени појављује и на минијатури тзв. Кијевског псалтира, рукописа који је 1397. године израђен за кијевског епископа Михаила по неком грчком предлошку с краја XI века.[60] Погнувши се, Господ десном руком додирује Адамова уста.[61]

Следећа сцена дечанског циклуса Генезе приказује *Увођење Адама у рај* (1 Мој. II, 8–17),[62] а налази се на источној страни свода трећег травеја (црт. VII, 15). У рају, представљеном у виду простора окруженог бедемима и испуњеног растињем, стоје један наспрам другог Створитељ–Христ и Адам. Адам је у краткој хаљини. Гестикулише рукама, а Христ га благосиља.

Слична композиција насликана је више од век и по раније у капели Палатини. Ту је, међутим, Адам наг, а између две фигуре налази се дрво сазнања којим се алудира на наредну епизоду приче.[63] У Монреалу Бог води Адама држећи га за руку, а фигуре су смештене у рајски врт са три дрвета. Слика Адама у рају у Монреалу је засебно приказана.[64] У Св. Марку су Увођење у рај и Упозорење о дрвету сазнања стопљени у једну сцену. Бог једном руком држи нагог Адама, а другом му указује на дрво. Иза је рајска капија, а испод дрвета су персонификације четири рајске реке у виду мушких фигура са ћуповима из којих истиче вода.[65]

У цариградском октатевху одговарајућа представа је веома лоше сачувана. Назире се фигура Адама међу рајским дрвећем и Божија рука која му се јавља из сегмента неба.[66]

54 Demus, *Sicily*, pl. 27B.

55 Demus, *Sicily*, pl. 95A.

56 Weitzmann, *The Genesis Mosaics of San Marco*, 112

57 Demus, *The Mosaics of San Marco*, vol. 2, pl. 116.

58 Успенский, *Сералъский кодекс*, T. X/19.

59 Cf. Goldschmidt, Weitzmann, *Elfenbeinskulpturen*, Abb. 67a, 68a, 70.

60 Рукопис се чува у Госуд. Публ. библиотеци, у Ленињграду (ОЛДП F 6). За основне податке о њему cf. Г. И. Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтири*, Москва 1978.

61 Вздорнов, *Исследование*, 138; *Киевская Псалтирь 1397 года из Государственной публичной библиотеки имени М. Е. Салтикова–Щедрина в Ленинграде* [ОЛДП F 6], ред. Т. В. Юрова, Москва 1978, л. 171в.

62 У капели Палатини, Монреалу и Сан Марку пре ове сцене насликан је Одмор Господа, односно Благосиљање седмог дана стварања. Cf. Demus, *Sicily*, pl. 27B, 95A; idem, *The Mosaics of San Marco*, vol. 2, pl. 117. Уз то, у циклусима из Св. Марка и из октатевха *Увођењу Адама у рај* претходи *Одухотворење Адама*. Cf. Demus, *The Mosaics of San Marco*, pl. 118; Успенский, *Сералъский кодекс*, T. X/21–22. Изгледа да је слична сцена постојала већ у Котоновој библији. Поред мозаика Сан Марка то потврђује још један споменик исте редакције – Милштат Генеза (Клагенфурт, Karntner Landesarchiv, Cod. 6/19; XII век). Cf. Weitzmann, *The Genesis Mosaics of San Marco*, 112; Kessler, *The Genesis Frontispieces*, сл. на стр. 148.

63 Demus, *Sicily*, pl. 28A.

64 Demus, *Sicily*, pl. 95B.

65 Demus, *The Mosaics of San Marco*, vol. 2, pl. 119. О дугој традицији оваквог персонификовања рајских река cf. G. Babić, *North Chapel of the Quatrefoil Church at Ohrid and Its Mosaic Floor*, ЗРВИ XIII (1971), 274–275.

66 Успенский, *Сералъский кодекс*, T. XI/23.

На јужној страни свода трећег травеја (црт. VII, 16) насликано је *Стварање Еве* (1 Мој. II, 21–22). Лево су Адам и Ева, који леже наги једно поред другог. Здесна им прилази Господ–Христ, обавијен драперијом (у мандорли). Десном руком их благосиља, а у левој држи свитак. Сцена понавља композициону схему Стварања Адама, с тим што је додата фигура Еве.

Варијанте са Запада и из Византије су доста различите од дечанске. Византијско решење, онакво какво се види у цариградском и смирнском октатевху, изгледа да понавља неке старе моделе, приказујући Еву како излази из груди заспалог Адама и гестикулише рукама.[67]

Слично је у капели Палатини и Монреалу, једино што у првом примеру Бог стоји,[68] а у другом седи на небеској лопти.[69] Мозаичари из Св. Марка следе сасвим другу иконографску редакцију, засновану на представама из славне Котонове библије.[70] Стварање Еве они су испричали у две епизоде. Лево је представљен Адамов сан: Адам лежи, а над њим се нагиње Господ и узима му ребро. Десно је приказано моделовање Евине фигуре.[71]

Наредне четири сцене дечанског циклуса распоређене су на крстастом своду источног травеја северног брода. На западној страни (црт. VII, 19) је композиција *Бог доводи Еву Адаму* (1 Мој. II, 22). У средини рајског врта стоји Господ–Христ и левом руком позива Адама, обученог у кратку пурпурну хаљину. Иза Христа стоји Ева, обучена у плаву хаљину и пурпурни огртач.

По основном распореду фигура дечанска сцена личи на одговарајућу композицију из Монреала. Ту, међутим, Бог држи Еву за руку, а Адам седи на стени и гестикулише. Обе фигуре прародитеља су наге.[72] Монреалу је близак и пример из Св. Марка.[73]

На северној страни свода источног травеја (црт. VII, 20) налази се сцена *Змија искушава Еву* (1 Мој. III, 1–5). Ева стоји лево од дрвета сазнања, испружених руку према крошњи дрвета. Уз њу је представљена змија која јој говори на уво.

У Монреалу је змија обмотана око дрвета,[74] а у Св. Марку је и Адам укључен у сцену.[75] У цариградском октатевху Ева пружа руке према змији. Она је насликана десно од дрвета сазнања и има изглед четвороножне животиње, вероватно према једном старом јеврејском тумачењу које је врло рано ушло у византијску ликовну традицију.[76]

На источној страни истог свода северне капеле (црт. VII, 21) је *Први грех* (1 Мој. III, 6). У средини рајског врта, око дрвета сазнања стоје Адам и Ева. Ева левом руком приноси плод устима, а десном пружа плод Адаму. Он левом руком гестикулише, а десном бере још један плод с дрвета. Обоје су одевени.

Представе из сицилијанских споменика прилично се разликују у односу на дечанску. Тамо се и у овој сцени јавља змија обмотана око дрвета и окренута ка Еви, која један плод једе, а други пружа Адаму. У капели Палатини Адам сам бере плод са дрвета,[77] а у Монреалу га узима од Еве.[78] У Св. Марку Евин лик се јавља два пута. Најпре она бере плод са дрвета, а затим га нуди Адаму.[79]

И у цариградском октатевху постоје две сцене (у оквиру исте минијатуре; одвојене су представом дрвета). У првој Ева прилази Едаму и наговара га да проба плод, а у другој је

67 Успенский, *Серальский кодекс*, T. XI/24. Сцена се налази у оквиру исте минијатуре са представом *Давања имена животињама* (она у Дечанима није ушла у састав циклуса). Представа Адама који даје имена животињама ушла је и у састав циклуса из Св. Марка. Cf. Demus, *The Mosaics of San Marco*, vol. 2, pl. 120.

68 Demus, *Sicily*, pl. 28A.

69 Demus, *Sicily*, pl. 96A.

70 Weitzmann, *The Genesis Mosaics of San Marco*, 113–114.

71 Demus, *The Mosaics of San Marco*, vol. 2, col. pl. 34, pl. 121.

72 Demus, *Sicily*, pl. 96B.

73 Demus, *The Mosaics of San Marco*, vol. 2, pl. 122. У византијским октатевсима ова сцена се не појављује.

74 Demus, *Sicily*, pl. 97A.

75 Demus, *The Mosaics of San Marco*, vol. 2, pl. 123.

76 Успенский, *Серальский кодекс*, T. XI/25; Huber, *Image et message*, 43.

77 Demus, *Sicily*, pl. 28B.

78 Demus, *Sicily*, pl. 97A.

79 Demus, *The Mosaics of San Marco*, vol. 2, pl. 124.

приказ самог греха. Лево од дрвета стоји Ева и пружа плод Адаму, који га затим приноси устима.[80]

На јужној страни источног свода северне капеле (црт. VII, 22) налази се представа *Адам и Ева се неуспешно крију од Господа* (1 Мој. III, 8–10). Адам и Ева тужних израза лица клече иза једног брежулка у рају. Потпуно су наги, изузев што им смоквино лишће прекрива бедра. Адам се правда карактеристичним гестом руку. Слева им прилази Христ, обавијен светлом мандорлом. Десну руку је подигао, а у левој носи свитак.

У Св. Марку Ева и Адам се најпре покривају смоквиним лишћем, а затим покушавају да се од Господа (Емануила) сакрију иза палми.[81] И у цариградском октатевху оба прародитеља се крију међу дрвећем.[82]

Дечански циклус се затим развија по горњој зони зидова капеле, непосредно испод крстастих сводова. На источном зиду, у лунети испод *Првог греха* (црт. VII, 23), насликано је *Изрицање проклетства Адаму и Еви* (1 Мој. III, 16–19). У рају. лево од дрвета сазнања, стоји Створитељ–Христ и пружа руке ка Адаму и Еви, приказаним са друге стране дрвета. У крошњи дрвета налази се медаљон са попрсјем једне фигуре са нимбом.[83] Испод дрвета је представљена змија која подиже главу према Христу. Адам и Ева су скоро потпуно наги (покривени су само лишћем) и гестикулишу рукама.

Веома слично решење проналазимо у капели Палатини и Монреалу, где је Адам представљен у моменту док се брани од оптужбе указујући на Еву, а Ева оптужује змију, насликану испред њених ногу.[84] У Св. Марку догађај је испричан у две епизоде. У првој Бог седи на престолу и подиже руку ка Адаму, који кривицу пребацује на Еву, указујући на њу. Змија је изостављена.[85] Сам чин осуде композиционо помало подсећа на византијске представе Страшног суда. Бог седи на престолу и проклиње змију која силази с дрвета, а крај њега, слева и здесна, клече Адам и Ева.[86]

У цариградском октатевху осуду доноси Божија рука приказана у сегменту неба. У њу из рајског врта гледају уплашени прародитељи, одевени у крзнене хаљине.[87]

У оквиру источне лунете (црт. VII, 24) насликана је и сцена *Изгнанства из раја* (1 Мој. III, 23–24). Прародитељи су представљени изван рајских зидина. Обоје су скоро наги. Адам окреће главу уназад како би погледао рај, а Ева плачући приноси шаке лицу. Рајску капију чува шестокрили херувим.

Мотив шестокрилог херувима на капији јавља се и у капели Палатини, односно у Монреалу (ту херувим има мач). Ван капија су Адам и Ева одевени у кратке хаљине од јагњеће коже. Док их анђео истерује они се тужног израза лица окрећу уназад.[88] У Св. Марку Господ лично истерује Адама и Еву кроз рајску капију. Испред дрвета сазнања је постављен крст (алузија на искупљење остварено Христовим распећем), а прародитељи већ имају у рукама алатке које указују да је рајски живот завршен (Адам има ашов, а Ева преслицу).[89]

Решења из октатевха показују да су аутори сицилијанских мозаика били надахнути византијским моделима. Лево је рајска капија са херувимом. Он, међутим, као ни у Дечанима, нема мач. Анђео изгони Адама и Еву који се тужно осврћу ка рају. Адам живо гестикулише, а Ева плачући прислања руку уз образ. Обоје су одевени у крзнене хаљине.[90]

80 Успенский, *Серальский кодекс*, T. XI/25.

81 Demus, *The Mosaics of San Marco*, vol. 2, pl. 125–126.

82 Успенский, *Серальский кодекс*, 115 (fol. 47r).

83 Ј. Радовановић (*Иконографске забелешке из Дечана*, 20) препознао је у овом медаљону лик Христа Емануила, указавши да је тиме алудирано на Дрво сазнања као праслику Емануила. В. Р. Петковић (*Дечани*, II, 67) је сматрао да је реч о представи гласа Божијег или о лику богиње освете.

84 Demus, *Sicily*, pl. 28B, 97B.

85 Demus, *The Mosaics of San Marco*, vol. 2, pl. 127.

86 Demus, *The Mosaics of San Marco*, vol. 2, pl. 128.

87 Успенский, *Серальский кодекс*, T. XI/26.

88 Demus, *Sicily*, pl. 29A, 97B.

89 Demus, *The Mosaics of San Marco*, vol. 2, col. pl. 32, pl. 130. Пре ове сцене налази се представа Господ облачи Адама и Еву, а после ње је Рад Адама и Еве. Cf. Ibidem, pl. 129–130.

90 Успенский, *Серальский кодекс*, T. XI/26.

Следећа сцена дечанског циклуса, *Туговање Адама и Еве*, није инспирисана библијским текстом него једном апокрифном причом по којој су после изгона из раја Адам и Ева обишли читаву Земљу и затим се, не знајући шта да раде, вратили пред рај и плакали.[91] Представа заузима лунету јужног зида источног травеја (црт. VII, 25). На брежуљку у стеновитом пејзажу седе Адам (у плавој туници) и Ева (у бледосивој хаљини). Обоје тужно гледају према рају (ограђеном зидинама), чију капију чува херувим. Адам гестикулише десном руком, а Ева чупа косу.[92]

Туговање Адама и Еве у сачуваним споменицима јавља се пре Дечана само у илустрованим октатевсима и на рељефима од слоноваче. У цариградском рукопису епизода се налази уз Осуду и Изгон из раја. Адам подиже руке ка небу, а Ева је у очају погнула главу. Поред њих је мали Каин.[93] На минијатури из фирентинског октатевха[94] и на ковчежићима из Кливленда, Ермитажа, Дармштата и Берлина Адам и Ева седе наги једно наспрам другог.[95] На предњој страни ковчега из Келна они су у крзненим хаљинама; седе и гледају ка рајској капији.[96]

Идући даље јужним зидом ка западу наилази се на сцену *Зачеће Каина* (1 Мој. IV, 1).[97] Она је смештена изнад капитела мермерног ступца, између источног пара травеја (црт. VII, 26). Адам и Ева седе на постељи, загрљени и приљубљених лица. Одевени су у раскошне хаљине са широким бордурама. Десно стоји мали дечак у краткој белој хаљини. Постеља има изглед великог дрвеног сандука над чијим се десним делом уздиже мермерни балдахин.

Зачеће Каина је пре Дечана једино представљено у Св. Марку. Ту Адам и Ева леже одевени на постељи, уоквиреној стубовима између којих се пружа завеса.[98]

Следећу лунету јужног зида капеле Св. Димитрија красе две сцене (сл. 2). У доњем делу лунете је *Рад Каина и Авеља* (1 Мој. IV, 2). Два брата окренути су један ка другом. Авељ чува стадо оваца (црт. VII, 27a), а Каин оре земљу (црт. VII, 27b). Његов плуг вуку волови. Авељ је ослоњен на пастирски штап и обраћа се свом брату.

Аналогија за ову сцену може се тражити само у илустрованим октатевсима. У цариградском кодексу Каин оре земљу плугом кога вуку волови, а Авељ чува стадо оваца. Фронтално приказан, прекрштених ногу, он понавља позу пастира из класичне уметности.[99]

У горњем делу лунете је сцена *Приношења жртве* (1 Мој. IV, 3–5). Авељ приноси Господу јагње постављајући га на камени жртвеник (црт. VII, 28a). Поглед и руке је усмерио ка небу, одакле га благосиља рука Божија. Десно, поред другог жртвеника, стоји Каин. Он окреће главу, љут што му Господ није прихватио жртву (црт. VII, 28b).

Авељево и Каиново жртовање слично је представљано и у старијим споменицима. У капели Палатини Авељ поставља јагње на камени жртвеник, сазидан на брегу, а Каин с друге стране приноси сноп пшенице. На Авељеву жртву из сегмента неба долази знак Божији у виду зрака.[100] У Монреалу жртвеник није на узвишици, већ је у нивоу Каинових и Авељевих ногу. Авељ покривених руку носи јагње, а из сегмента неба на његов дар рука Божија шаље благослов.[101] У Св. Марку средиште композиције заузима велики камени

91 И. Я. Порфирьев, *Апокрифическия сказания о ветхозаветных лицах и событиях по рукопи сям Соловецкой библиотеки*, Санктпетербург 1877, 40.

92 То је устаљени византијски иконографски образац за представу жене која тугује; cf., на пример, сцену Покоља Витлејемских младенаца и фигуру Рахиље која оплакује своју децу из једног менолога XI века који се чува у Есфигмену (cod. 14), S. M. Pelekanidis, P. C. Christou, Ch. Tsioumis, S. N. Kadas, *The Treasures of Mount Athos. Illuminated manuscripts*, vol. 2, Athens 1975, 244, 361.

93 Успенский, *Серальский кодекс*, 116, T. XI/26.

94 Lassus, *La création du monde*, сл. на стр. 139.

95 Goldschmidt, Weitzmann, o. c., Abb. 67c, 68c, 69d, 78, 79.

96 Goldschmidt, Weitzmann, o. c., Abb. 118b.

97 У циклусима из капеле Палатине и Монреала уместо ове сцене насликан је Адамов рад после изгона из раја. Cf. Demus, *Sicily*, pl. 29A, 98A. Адамов рад представљен је још у византијским октатевсима и у Сан Марку. Cf. нап. 19 supra; Успенский, *Серальский кодекс*, 115 (fol. 47^{v}); Demus, *The Mosaics of San Marco*, vol. 2, pl. 130.

98 Demus, *The Mosaics of San Marco*, vol. 2, col. pl. 38, pl. 134. У Св. Марку ја иза ове сцене насликано и Рођење Авеља. Cf. Ibidem, pl. 134, 136.

99 Успенский, *Серальский кодекс*, T. XI/27.

100 Demus, *Sicily*, pl. 29B.

101 Demus, *Sicily*, pl. 98A.

жртвеник на коме гори пламен. Слева прилази Авељ у виду ранохришћанског Доброг пастира са овцом на раменима. Благосиља га рука Божија из сегмента неба. Десно је Каин који доноси кошару пуну жита.[102]

У цариградском октатевху Приношење жртве насликано је заједно са Убиством Авеља. Браћа су окренута један ка другом. Авељ (с нимбом) покривених руку дарује јагње Господу, који га благосиља (представљена је само рука Божија у сегменту неба).[103]

Даље ка западу, на северној страни крајњег северозападног ступца који дели наос од параклиса Св. Димитрија (црт. VII, 29) насликано је *Убиство Авеља* (1 Мој. IV, 8). У брежуљкастом пејзажу стоји Каин и обема рукама подиже камен. Десно, крај његових ногу, лежи мртав Авељ. Уз његову главу насликан је још једном камен којим је убијен.

У Библији није наведено чиме је Каин извршио злочин па се управо у избору тог мотива разликују иначе слични композициони модели ове сцене. Појава камена на дечанској слици убиства могла би се објаснити на основу једног апокрифног текста по коме је ђаво упутио Каина да се послужи каменицом.[104] Исто објашњење важи и за већину византијских примера (цариградски октатевх, Беседе Јакова Кокиновафоса, рељефи од слоноваче). Тамо, такође, Каин убија брата каменом, али је Авељ најчешће приказан као још увек жив; понегде чак покушава да бежи.[105]

И у одговарајућим сценама из капеле Палатине и Монреала Авељ је такође жив, али ту убица не користи камен. У Палатини он у рукама држи ашов, а Авељ покушава да се придигне.[106] У Монреалу Каин убија брата мотком.[107] У Св. Марку самом убиству претходи неколико епизода (Каинов гнев, Разговор Каина са Господом, Разговор Каина са Авељом). У завршној сцени Каин убија брата секиром, а он се неуспешно штити рукама.[108]

Сцена *Бог пита Каина за брата* (1 Мој. IV, 9–10) налази се у лунети јужног зида, непосредно испод свода трећег травеја, идући од истока ка западу (црт. VII, 30). Лево стоји Господ с ликом Христа и пружа руке ка Каину, а овај, заклоњен за стену, гестикулише рукама. У средишту композиције симболично је представљен глас Авељеве крви која тражи освету, мотив инспирисан библијским текстом.[109] Сасвим лево убачена је архитектонска кулиса.

У капели Палатини, где потпуно рестаурисани мозаик вероватно понавља стару иконографију сцене, допојасно приказани Господ прекорева Каина подигавши руку.[110] У Монреалу је слично решење, с тим што Каин већ одлази, осврћући се ка Богу само главом (1 Мој. IV, 16). И овде се алудира на Авељеву крв – персонификацијом у виду мале црвене фигуре подигнутих руку.[111] У Св. Марку Каину, који стоји на узвишењу, јавља се Божија рука из сегмента неба.[112]

Исто решење је и у цариградском октатевху, али је ту, као у Монреалу, придодата и епизода са фигуром Каина који се удаљава.[113]

102 Demus, *The Mosaics of San Marco*, vol. 2, pl. 134, 137–139.

103 Успенский, *Серальский кодекс*, Т. XI/28.

104 Порфирьев, *Апокрифическия сказания*, 106. В. Петковић наводи да се камен помиње у апокрифном спису званом "Тиверијадско море"; cf. Петковић, *Дечани*, II, 67. К. Вајцман види порекло варијанте с каменом у јеврејским изворима, одакле је касније прешла у византијске апокрифе. Cf. K. Weitzmann, *The Study of Byzantine Book Illumination*, in: The Place of Book Illumination in Byzantine Art, Princeton 1975, 52.

105 У цариградском октатевху Каин замахује каменом, а Авељ, већ на земљи, покушава да узмакне. Cf. Успенский, *Серальский кодекс*, Т. XI/28. За примере са рељефа (из Кливленда, Дармштата, Ермитажа, Лиона, Пезара и Келна cf. нап. 19; за сцену из илустрованих беседа монаха Јакова cf. N. Kondakoff, *Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures*, t. II, Paris 1891, 122.

106 Demus, *Sicily*, 66, pl. 29B.

107 Demus, *Sicily*, pl. 98B.

108 Demus, *The Mosaics of San Marco*, vol. 2, col. pl. 39, pl. 135, 140, 142–143.

109 1 Мој. IV, 10 ("...шта учини! глас крви брата твојега виче са земље к мени").

110 Demus, *Sicily*, pl. 29B.

111 Demus, *Sicily*, pl. 98B.

112 Demus, *The Mosaics of San Marco*, vol. 2, pl. 141.

113 Успенский, *Серальский кодекс*, Т. XII/29. У октатевсима иза ове сцене следи представа Рођења Сита или Еноха. Cf. Ibidem, 117, Т. XII/30.

На западном делу исте лунете параклиса Св. Димитрија (црт. VII, 31) насликано је *Оплакивање Авеља*, које се не помиње у библијском тексту. Натпис на слици, а и њено иконографско решење указују да је као литерарни предложак послужио апокриф.[114] Испред једне грађевине клечи Ева и грли мртвог сина. Десно стоји Адам, први пут приказан с брадом, подигавши руке у очајању. Слева прилази анђео и обраћа им се. Садржина његове поруке исписана је у натпису на фресци (**ꙗко ѕемлѧ єсѝ и въ ѕемлю идеши**).

Оплакивање Авеља не јавља се у осталим познатим циклусима Постања. Једино је сусрећемо на минијатури рукописа са Хомилијама Јакова Кокиновафоса, али не као самосталну сцену него у истом оквиру са представом Убиства Авеља.[115] Јединствена је и дечанска сцена *Сахране Авеља*, смештена испод капитела западног мермерног ступца (црт. VII, 32). Она је, такође, инспирисана апокрифом. Адам полаже мртвог сина у гроб усечен у стени. Лево стоји Ева која леву руку приноси образу, а десну управља ка небу. У предњем плану је насликан камени поклопац гроба (сл. 5).[116]

Судећи по сачуваним споменицима ни представа *Каиновог зидања града* (1 Мој. IV, 17) није била насликана нигде пре Дечана. У параклису Св. Димитрија она заузима западну лунету јужног зида (црт. VII, 33). На брежуљкастом терену, испресецаном делимично сграђеним зидинама, група људи обучених у кратке тунике обавља зидарске радове. Поређани су у два реда; у горњем су четворица, а у доњем петорица радника. Једни клешу, а други носе или узиђују камен.

* * *

Циклус се наставља причом о Ламеху. Она обухвата четири композиције, што је, кад је у питању ова легенда, изузетан пример у историји средњовековне хришћанске уметности.[117] У том контексту још увек неразрешено питање ликовних и литерарних традиција на које су се ослањали мајстори дечанске Генезе постаје најупадљивије.

Прича о Ламеху, у Књизи Постања је тек наговештена (1 Мој. IV, 23), а у јеврејским апокрифним и псеудоепиграфским текстовима уопште се не јавља.[118] Забележена је једино у хагадама,[119] одакле је, касније, у нешто измењеној варијанти прешла у хришћанску традицију.

Јеврејска легенда говори да је слепи Ламех отишао у лов са својим сином Товелкаином, који га је обавештавао о кретању звери и усмеравао му стреле.[120] У једном тренутку дечаку се учинило да види неку рогату зверку у даљини. Ламех је тада гађао у правцу који

114 Порфирьев, о. с., 207.

115 Kondakoff, o. c., 122.

116 Потребно је поменути да се *Сахрана Авеља* јавља и у Бамбершкој библији, али ту је као литерарни извор послужио апокрифни текст по коме је Каин после убиства неуспешно покушао да закопа Авељев леш. Cf. Kessler, *The Genesis Frontispieces*, 152. Изгледа да је *Сахрана Авеља* била најпре насликана у оквиру циклуса Генезе из цркве Санта Мариа Антиква у Риму. Cf. Demus, *Sicily*, 205.

117 О илустровању приче о Ламеху у средњовековној уметности cf. Е. Редин, *Материалы для византийской и древне-русской иконографии, 2. Легенда о смерти Каина*, Археологическия известия и заметки издаваемыя Импер. Московским археологическим обществом, Москва 1893/N° 7–8, 257–259; Réau, *Iconographie*, II/1, 99–100; C. M. Kauffmann, *Lamech*, in: LCI 3, 1971, 5–7; M. Bernabò, *Considerazioni sulle fonti testuali di alcune miniature della Genesi negli Ottateuchi bizantini*, Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia, ser. III, vol. VIII,2 (Pisa 1978), 473–475. О дечанском примеру cf. Петковић, *Дечани*, II, 48–49, 67, T. CCLVIII, CCLIX, CCLXXXIV.

118 Cf. E. Kautzsch, *Die Apokryphen and Pseudepigraphen des Alten Testaments*, Bd. I–II, Tübingen 1900; F. Spadafora, A. Romeo, *Lamech*, in: Enciclopedia Cattolica, VII, Città del Vaticano 1951, 848–849; M. E. Stone, *Lamech in the Apocrypha*, in: Encyclopaedia Judaica (= EJ), 10, Jerusalem 1974[3], col. 1365–1366; J. M. Grintz, Y. Dan, *Apocrypha and Pseudepigrapha*, EJ 3, col. 181–187; *The Old Testament Pseudepigrapha*, vol. 2, ed. J. H. Charlesworth, New York 1985, 63.

119 Под хагадама се подразумевају рабински списи разноврсних форми и садржаја, који се не баве директно религиозним законима и одредбама, него их објашњавају приповестима, легендама и алегоријама о светим лицима и догађајима, допуњујући библијске текстове и укључујући разне етичке максиме и упозорења. Cf. *Aggadah*, EJ 2, col. 354–366. О причи о Ламеху у хагадама cf. И. Порфирьев, *Апокрифическия сказания о ветхозаветных лицах и событиях*, Казань 1872, 42; L. Ginzberg, *The Legends of the Jews*, I, Philadelphia 1968[2], 116–117; C. Epstein Halevy, *Cain in the Aggadah*, EJ 5, col. 21–22; Ed. staff of EJ, *Lamech in the Aggadah*, EJ 10, col. 1366; Bernabò, o. c., 475.

120 Садржај јеврејске приче о Ламеху наведен је према Гинзбергу; cf. Ginzberg, o. c., 116–117.

му је одредио син и погодио. Кад су се приближили жртви отац и син су установили да су у ствари убили Ламеховог претка Каина, који је због свог греха био обележен од Господа рогом.[121] У очајању Ламех је ненамерно удавио сина. Пред вече су Ламехове жене Ада и Села пронашле свог мужа на месту убиства. Кад су чуле шта се десило у страху су одлучиле да га напусте, али их је Ламех одвратио од намере тврдњом да је Каин, који је убио намерно, кажњен тек после седам генерација, а да ће он, који није крив за убиство, чекати на казну седамдесет седам генерација.

Преко дела црквених отаца причу о Ламеху упознали су и хришћани.[122] Изгледа да први о њој говори св. Јефрем Сирин (IV век). Он у својим тумачењима Генезе објашњава убиство Каина Ламеховом жељом да искупи грехе и помогне свом племену, с обзиром на то да потомци Сита нису желели ступати у било какве савезе с потомцима Каина због љаге која је била на њиховом родоначелнику.[123] Св. Јероним, нешто касније, такође помиње Ламеха као Каиновог убицу,[124] а затим су чести помени легенде у тумачењима старозаветних књига (тзв. катенама), посебно у тумачењима на осмокњижје грчких писаца.[125] Неки од тих списа били су насловљени као палеје,[126] што је било уобичајено за све библијске текстове. Под тим именом, међутим, данас најчешће подразумевамо посебну врсту дела са описима старозаветних догађаја, у чијој основи је такође била Библија, али допуњена легендама, апокрифима, црквеним песмама и разноврсним коментарима. Таква дела нарочито су била популарна међу Словенима који највероватније све до краја XV века нису употребљавали Стари завет у целини, а можда нису имали ни његов потпуни превод, па су палеје практично замењивале Библију и биле веома често преписиване. При томе су постојале две врсте књига: историјска палеја, која укратко, уз неке апокрифне допуне, излаже старозаветну историју од стварања света до Давидовог царевања (њена грчка редакција изгледа да није настала пре краја IX века), и палеја с тумачењима, блиска по концепцији октатевху, која детаљно коментарише старозаветне догађаје обогативши их бројним апокрифима; она посебну пажњу посвећује указивањима на везе између старозаветних и новозаветних прича (настанак опширне редакције датује се у другу половину XIII века).[127]

Управо у овим неканонским палејама проналазимо најбоље хришћанске описе легенде о Ламеху. Најстарији сачувани грчки текстови историјске палеје и њихови преводи на словенске језике[128] дају нешто измењену причу у односу на текст из хагаде: Ламех је био

121 Према легенди, Господ се сажалио на Каина и створио му рог да би га се плашиле животиње, које су га нападале после убиства Авеља (уп. 1 Мој. IV, 15). Због тог рога Товелкаин је помислио да се у трсци крије звер. Cf. Epstein Halevy, o. c., 21–22.

122 Bernabò, o. c., 474–475. О утицају јеврејских легенди на хришћанску литературу cf. Порфирьев, о. с., 79–127; L. Ginzberg, *Die Haggada bei den Kirchenvaetern und in der apokryphen Literatur*, Berlin 1900; за новију литературу cf. É. Lamirande, *Étude bibliographique sur les péres de l'église et l'Aggadah*, Vigiliae christianae 21 (Amsterdam 1967), 1–11.

123 Cf. *Творения иже во святых отца нашего Ефрема Сирина*, ч. VIII, Москва 1853, 307–308. V. и Bernabò, o. c., 474; T. Kronholm, *Motifs from Genesis 1–11 in the genuine hymns of Ephrem the Syrian with particular reference to the influence of Jewish exegetical tradition*, Lund 1978.

124 Cf. PL XXII, col. 454–455, 731–732 *(Epistolae)*.

125 Cf. Bernabò, o. c., 474–475. О коментарима грчких писаца на Октатевх cf. Успенский, *Серальский кодекс*, 37–96; R. Devreesse, *Les anciens commentateurs grecs de l'Octateuque et des Rois (Fragments tirés des chaînes)*, Città del Vaticano 1959; P. Huber, *Image et message. Miniatures byzantines de l'Ancien et du Nouveau Testament*, Zurich 1975, 191–195; *Catenae graecae in Genesim et in Exodum*, I–II, ed. F. Petit, Turnhout/Leuven 1977–1986.

126 Тако, на пример, предговор кодекса Осмокњижја из цариградског Топкапи сарајa (*cod. 8*), посвећен чувеном писму Аристеја Филократу, у коме се излаже историја превода књига Старог завета с јеврејског на грчки језик, има наслов "Τὸ τῆς Παλαιᾶς προοίμιον..."; cf. Успенский, о. с., 1.

127 О палејама cf. В. Успенский, *Толковая Палея*, Казань 1876; М. Н. Сперански, *Историска палеја, њени преводи и редакције у старој словенској књижевности*, Споменик СКА 16 (Београд 1892), 1–15; В. М. Истрин, *Редакции Толковой палеи*, Известия Отделения русскаго языка и словесности Имп. Акад. наук, т. X/4 (Санктпетербург 1905), 135–203; т. XI/1 (1906), 1–43; т. XI/2 (1906), 20–61; т. XI/3 (1906), 418–450; É. Turdeanu, *La "Palaea" byzantine chez les Slaves du Sud et chez les Roumains*, Revue des études slaves 40 (Paris 1964), 195–206; Ђ. Трифуновић, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, Београд 1990^2, 231–232 (са новијом литературом).

128 Грчки текст историјске палеје издао је, према једном бечком рукопису XV века (*Cod. Vindob. Th. 247*, fol. 34–84) A. Vassiliev, *Anecdota graeco–byzantina I* (Сборник памятников византийской литературы А. Васильева), Москва 1893, XLII–LVI, 188–292. Словенски превод текста овог типа палеје објавио је А. Попов, *Книга бытия небеси и*

слеп од рођења, али је имао урођени дар за лов и био изврстан стрелац. Једног дана отишао је у лов са својим *младим учеником*, који је у некој удолини приметио померање жбуња. Мислећи да се ту крије звер (у жбуњу је био скривени Каин) ученик је усмерио Ламехову стрелу. Кад је Ламех схватио да је убио свог прародитеља ударио је младића руком и убио га. Ламеха су касније пронашли неки људи и одвели га кући, где је покајнички плакао са својим женама.

Текст палеје с тумачењем доноси углавном исту причу,[129] с тим што се Ламехов водич у лову означава као пастир, а сам Ламех поменут је као *отац Нојев*.[130]

И други текстови хришћанског Истока, популарни или апокрифни, познавали су причу о Ламеховом убиству Каина. Такви су, примера ради, Слово Методија Патарског,[131] Разумник и Беседа три светитеља.[132]

Док Слово Методија Патарског само кратко напомиње да је слепи Ламех убио Каина,[133] текст Разумника даје и мали опис догађаја. На питање: "**Ламіεχ(ь) како би слѣпь и како ѵстрѣли Каина?**" следи прецизан одговор: "**Йіко бѣ гнѣвь Б(о)жьі(и) на Каинѣ, свллѣк(ь) сѧ хождаше, [и] глава кмоу при ногоу [и] колѣваше трьстіѥ. [И] вождь Ламеховь мнеци ѕверь ѥс и направи рѫкѫ Ламехѫ и стрѣлить**".[134]

Многи писци средњовековних летописа и хроника управо су на основу оваквих текстова преносили стару јеврејску легенду.[135]

Важни детаљи приче морали су, свакако, бити садржани и у данас изгубљеној Књизи о Ламеху, која се помиње међу првим насловима на једном средњовековном индексу забрањених књига.[136]

земли (палея историческая) с приложением сокращенной палеи русской редакции, Чтения в Императорском обществе истории и древностей российских при Московском университете, кн. I (Москва 1881), 1–172, углавном према рукопису *Синод. 591*, из Историјског музеја у Москви (прича о Ламеху налази се на стр. 9–12 Поповљевог издања).

Најстарији српски рукописи са текстом историјске палеје налазе се у Државној библиотеци у Москви (*N°* 1472; текст палеје има наслов "**Повѣданіе о древнихь повѣстехь**; cf. Сперански, о. с., 6–7) и Музеју Српске православне цркве у Београду (тзв. Крушедолски препис историјске палеје; *МСПЦ 42*, тј. *Крушедол Ж V 85*). Оба су из XV века.

129 Cf., на пример, *Толковая палея 1477 года. Воспроизведение синодальной рукописи N° 210*, вып. 1, Москва 1892, ф. 57–58. О овој књизи cf. Т. И. Протасьева, *Псковская палея 1477 года*, Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова (Москва 1968), 97–108 (са осталом литературом). Део ове палеје, укључујући и причу о Ламеху, објавио је Н. Тихонравов, *Памятники отреченной русской литературы*, I, Санктпетербург 1863, 24–25. Треба напоменути да кратка редакција палеје с тумачењима не садржи причу о Ламеху. Cf., на пример, *Палея толковая по списку сделанному в г. Коломне в 1406 г. (Труды учеников Н. С. Тихонравова)*, I–II, Москва 1892–1896.

130 *Толковая палея 1477 года*, ф. 58. У тексту свих палеја с тумачењима, па и у палеји из 1477. године (тзв. Псковска палеја) Ламех Каинов убица, изједначен је са Ламехом Нојевим оцем. Насупрот томе, канонски текст Генезе помиње двојицу Ламеха. Први је био потомак Каина - син Матусалов и отац Јовила, Јувала и Товела (1 Мој. IV, 18), а други је био потомак Сита - син Матусала и отац Нојев (1 Мој. V, 25–31). О Ламеху и његовој генеалогији cf. и J. Gabriel, *Die Kainaitengenealogie*, Biblica 40 (Roma 1959), 409–427; A. van den Born, *Lamek*, in: Bibel–Lexikon (hg. H. Haag), Einsiedeln – Zürich – Köln 1968^2, 1010–1011; M. Fishbane, *Lamech*, EJ 10, 1365–1366.

131 О апокрифном Слову Методија Патарског cf. Порфирьев, о. с., 95–96. Неколико варијанти текста објавио је Тихонравов, о. с., II, 213–281, а текст Слова из једног хиландарског зборника XIII–XIV века издао је П. А. Лавров, *Апокрифические тексты*, Санктпетербург 1899, 35–40. За рукописе са грчким текстом апокрифа cf. Halkin, BHG III, 10–11; Auctarium BHG, 193–194; Novum Auctarium BHG, 220.

132 *Разумник* и *Беседа три светитеља* су апокрифне књиге у којима се кроз питања и одговоре дају подаци из библијске историје. Ове својеврсне енциклопедије, чија је главна карактеристика мешање догме и апокрифа, истине и сујеверице, често су се налазиле на индексима забрањених књига. О Разумнику cf. А. Милтенова, *Разумник–ука́з*, Старобългаристика X/4 (София 1986), 20–44 (са старијом литературом); о Беседи три светитеља cf. И. Н. Жданов, *Беседа трех святителей и Joca Monachorum*, in: Сочинения И. Н. Жданова, т. I, С.–Петербург 1904, 763–808; A. de Santos Otero, *Die handschriftliche Überlieferung der altslavischen Apokryphen*, Bd. II, Berlin–New York 1981, 196–222 (са пописом словенских рукописа у којима је сачуван текст овог апокрифа). О словенским апокрифима Старог завета cf. и É. Turdeanu, *Les apocryphes slaves et roumains de l'Ancien Testament*, Leiden 1981.

133 Тихонравов, о. с., II, 213–281.

134 Цитат из Тиквешког зборника, рукописа српске редакције насталог у XVII веку (Народна библиотека Софија, бр. 677); cf. Н. А. Начовъ, *Тиквешки ржкописъ*, Сборникъ за народни умотворения, наука и книжнина VIII (София 1892), 402–405.

135 Порфирьев, о. с., 88–97; Bernabò, o. c., 474. Cf. на пример, један спис Михаила Глике, византијског хроничара XI века, *Michaelis Glycae Annales*, rec. I. Bekkerus, Bonnae 1836, II, 223–224, 230–231.

136 Порфирьев, о. с., 142–168; M. E. Stone, *Book of Lameh*, EJ 10, col. 1367.

Легенда о Ламеху појавила се врло рано као тема хришћанске уметности, али је најчешће била сведена на епизоду са убиством Каина. О томе сведоче старе илустроване књиге, попут Котонове библије из V–VI века (Брит. музеј, *cod. Cotton Otho B. VI*).[137]

Византијски уметници познавали су, такође, ову тему. До данас су сачуване само представе настале током XI и XII века у оквиру илустровања рукописа са тумачењима осмокњижја.[138] У тзв. цариградском октатевху (Топкапи Сарај; *cod. 8*, fol. 52[r]) лево је насликан град с кулама, иза којих провирују два човека, а у средишту је Ламех с луком. Поред њега стоји дечак и усмерава стрелу, а десно је, у жбуњу, Каин. У оквиру исте минијатуре представљен је, у складу са правилима византијског иконографског језика, и нешто каснији тренутак исте приче, са убијеним дечаком који лежи мртав поред Ламехових ногу.[139] Идентично решење јавља се и у два ватиканска октатевха (*cod. vatic. gr. 747*, fol. 26[v]; *cod. Vatic. gr. 746*, fol. 47[r]),[140] а октатевсима је близак мозаик из Монреала (око 1180–1194) са истом темом.[141]

Примери са Запада који нису, као овај из Монреала, настали под утицајем византијске иконографије – из куполе крстионице у Падови и Кампо Санта у Пизи – показују да је нагласак стављан на убиство дечака, с тим да је оно оба пута приказано као намерно.[142] Нема сумње да су и западни уметници, попут византијских, имали у виду хришћанску, а не јеврејску верзију догађаја.[143]

Дечанска илустрација приче о Ламеховом убиству Каина разликује се од свих наведених (не само по опширности), мада показује неке сличности са решењем из византијских октатевха. Најпре је, у лунети западног зида параклиса Св. Димитрија (црт. VII, 34) насликано *Ламехово убиство Каина*. Ламех стоји и одапиње лук. Поред њега је дечак, који показује на Каина, од чије фигуре се виде само стопала у грмљу (сл. 6). Остатак композиције и натпис су уништени.[144]

137 Cf. K. Weitzmann, H. L. Kessler, *The Cotton Genesis. British Library Codex Cotton Otho B. VI*, Princeton 1986, 61, 36 (f. 19[r]).

138 О илустрованим византијским октатевсима cf. Успенский, *Сералъский кодекс*, 97–189; G. Millet, *L'octateuque byzantin d'après une publication de l'Institut russe à Constantinople*, RA ser. 4, XVI (1910), 71–80; D. C. Hesseling, *Miniatures de l'Octateuque grec de Smyrne*, Leiden 1909; K. Weitzmann, *The Octateuch of the Seraglio and the History of Its Picture Recension*, Actes du X. Congrès International d'études byzantins, (Istanbul, sept. 1955), Istanbul 1957, 183–186; I. Hutter, *Paläologische Übermalungen im Oktateuch Vaticanus graecus 747*, JÖB XXI (1972), 139–147; Huber, *Image et message*, 19–44, 189–190; M. Bernabò, *Considerazioni sul manoscritto Laurenziano Plut. 5. 38 e sulle miniature della Genesi degli Ottateuchi Bizantini*, Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia, ser. III, vol. 8,1 (1978), o. c., 135–157, T. I–XIII; J. Lassus, *La Création du Monde dans les Octateuques byzantins du douzième siècle*, Monuments et mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles–Lettres (Foundation Eugène Piot), t. 62 (Paris 1979), 85–148; C. Hahn, *The creation of the cosmos: Genesis illustration in the Octateuchs*, CA 28 (1979), 29–40; L. Brubaker, *The Tabernacle miniatures of the Byzantine Octateuchs*, Actes du XV[e] Congrès international d'études byzantines (Athènes, sept. 1976), II, comm. A, Athènes 1981, 73–92; J. C. Anderson, *The Seraglio Octateuch and the Kokkinobaphos Master*, DOP 36 (1982), 83–114; J. Lowden, *The Production of the Vatopedi Octateuch*, DOP 36 (1982), 115–126.

139 Cf. Успенский, о. с., 117–119, Т. XII/31 (рукопис је настао око 1150).

140 Cf. R. Stichel, *Außerkanonische Elemente in byzantinischen Illustrationen des Alten Testaments*, Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte 69 (Rom–Freiburg–Wien 1974), 170–171, Tf. 8; Bernabò, *Considerazioni sulle fonti*, T. XXVI.

141 Demus, *Sicily*, pl. 99A. Иста сцена постоји и у крстионици у Фиренци (L. Ponticelli, *I restauri ai mosaici del Battistero di Firenze*, Commentari 1, Roma 1950, 188–189, fig. 196), али је она настала током обнове 1906. године и, изузев архитектонске позадине, потпуно пресликава иконографију сцене из ватиканских октатевха; рестауратор је очигледно студирао старе рукописе пре рада на обнови мозаика крстионице.

142 Оба примера потичу из друге половине XIV века. За онај из Падове (фреске Ђуста де Менабуиа, настале под утицајем Ђота) cf. S. Bettini, *Giusto de' Menabuoi e l'arte del trecento*, Padua 1944, 127, T. 75 (Ламех убија дечака ударајући га луком, а убијени Каин лежи у жбуњу). За пример из Пизе (фреска Пиетра ди Пуча) cf. H. Strauss, *Die Kunst der Juden im Wandel der Zeit und Umwelt*, Tübingen 1972, 39, T. 7a (Ламех убија Товелкаина ударајући га луком по глави). О илустрацијама ове легенде у западњачким рукописима XI–XIV века cf. Réau, о. с., 99–100; Kauffmann, о. с., 5–7; G. Hendel, *Kain*, LCI 1, 473–474; Weitzmann, Kessler, о. с., 61.

143 Донекле измењена јеврејска легенда о Ламеховом убиству Каина испричана је у *Glossa ordinaria*, коментару на Свето писмо, који је на Западу био веома популаран у средњем веку: слепи Ламех усмерио је стрелу тамо где му је његов водич, *adolescens*, показао и тако убио Каина, скривеног у жбуњу; тада је Ламех у бесу убио и младића. Cf. PL 113, col. 99–102. Исту причу помиње поч. XI века у својим коментарима на Генезу бенедиктинац Храбан Мауро, опат из Фулде. Cf. PL 107, col. 506.

144 Cf. Петковић, о. с., 67, Т. CCLVIII, где је изнесено гледиште да је Убиство Каина насликано по причи из Разумника.

Сцена насликана испод ове, у доњој половини лунете западног зида параклиса (црт. VII, 35), највероватније представља *Ламехово убиство дечака* (по јеврејској традицији то је Ламехов син Товелкаин). Ламех стоји испред необичне архитектонске конструкције са степеништем. Десна рука му је подигнута, а преко рамена је пребацио лук. Крај његових ногу лежи дечак.[145] Приказане сасвим десно, догађај посматрају из прикрајка две жене, од којих једна руком показује на Ламеха.[146] У позадини је стеновити пејзаж (сл. 6).

Трећа сцена подциклуса – *Ламех обавештава жене о својим убиствима*[147] – насликана је у лунети северног зида крајњег западног травеја параклиса (црт. VII, 36). Ламех[148] разговара са својим женама, које стоје пред вратима куле. Крај ногу му лежи убијени дечак, чија је фигура веома оштећена. У позадини је насликан стеновити пејзаж, а у врху композиције је сегмент неба (сл. 7).[149]

Ламехов разговор са женама после убиства приказиван је и у византијским октатевсима, додуше уз нешто другачију иконографију,[150] а изгледа да је таква слика постојала и у капели Палатини (1154–1166).[151]

Подциклус се завршава на западном пиластру северног зида (црт. VII, 37) јединственом представом *Ламеховог покајничког плача*. У средини стоји стари Ламех и грли своје две жене, поред којих су његови мали синови, Јовил и Јувал (1 Мој. IV, 19–21) у белим хаљиницама (сл. 8). Натпис на фресци није сачуван, али се са доста сигурности може веровати да је реч о представи Ламеховог покајничког плача по доласку кући, описаног у палејама: "**и начастѣ рыдати с нимь**" (са женама).[152]

Појава опширно илустроване приче о Ламеху у Дечанима због низа специфичности заслужује помно истраживање. Она је посебно значајна јер поузданије од свих других делова дечанске Генезе сведочи колико су у XIV веку код Срба биле популарне палеје са својим детаљним излагањем и тумачењем старозаветних догађаја. При томе су, изгледа, дечански сликари као литерарну подлогу најчешће користили текст тзв. палеје с тумачењем. На такав закључак упућује избор сцена "подциклуса" о Ламеху, затим њихова иконографска решења, а можда и околност да се једино у палеји с тумачењем Ламех, потомак и убица Каинов, идентификује с Ламехом, потомком Ситовим и оцем Нојевим. Јер, само у случају да је Ламех био третиран као убица Каинов и отац Нојев проистиче да пет основних тема дечанског циклуса Књиге Постања (Стварање света, Прича о Адаму и Еви, Легенда о Каину и Авељу, Ламех, Прича о Ноју) имају логичан континуитет и да је програмска концепција циклуса добро промишљена.

Појава овако опширног – у средњем веку јединственог – илустровања легенде о Ламеху значајна је и за размишљање о иконографском предлошку дечанске Генезе. Како у византијским октатевсима не постоје аналогије за подциклус о Ламеху проистиче да су

145 Петковић, о. с., 48–49, Т. CCLVIII, је идентификовао сцену као "Ламех извештава своје жене да је убио Каина", али је допустио могућност да фигура на земљи представља Ламеховог сина.

146 Ако би се судило по тексту палеје, који је највероватније послужио као литерарни предложак за дечански циклус Генезе, ове две фигуре би представљале људе који су пронашли слепог Ламеха на месту убиства и одвели га кући ("**И wврѣтше его нѣціи. Поѥмше и вѣдоша его в домь свои ѥмѹ**"; cf. Попов. о. с., 11). Међутим, по ономе што говори јеврејска легенда, а и по изгледу фигура, то су Ада и Села, Ламехове жене, које су га после потраге пронашле. Cf. Ginznberg, о. с., 117.

147 За ову композицију био би адекватан и назив Ламехов повратак кући са убијеним дечаком.

148 Део фреске где је била насликана његова глава знатно је оштећен.

149 Петковић, о. с., 49, Т. CCLXXXIV, идентификује сцену као "Ламех убија Товела". Ток приче из палеје, а још више иконографија ове и претходне композиције, не допуштају такву идентификацију.

150 Разговор Ламеха са женама је насликан непосредно уз Убиство Каина. Ламех, с луком у руци, обраћа се двема женама које стоје до њега. Cf. Успенский, о. с., 117, Т. XII/31; Stichel, о. с, Т. 8; Bernabò, *Considerazioni sulle fonti*, Т. XXVI. Важно је напоменути да су ово две једине сцене које у октатевсима улазе у састав "подциклуса" о Ламеху.

151 Наиме, ту постоји мозаик из XVIII века, који можда понавља стару иконографску схему: насликани су само Ламех и његове две жене. Натпис на мозаику цитира једино место из Генезе (1 Мој. IV, 23) где је наговештена прича о Ламеху.

152 Cf. Попов, о. с., 11. У палеји с тумачењем овај догађај је наведен као први пример људског покајања. Cf. *Толковая палея 1477 года*, л. 58. В. Петковић (о. с., 49) помиње сцену као "Опроштај Ламеха од својих жена после убиства Товела". За такву идентификацију нема основа ни у јеврејским ни у хришћанском тексту легенде о Ламеху.

дечански сликари познавали неке илустроване палеје с тумачењима или су користили сликарске предлошке ослоњене на данас непознате монументалне споменике са опширним илустрацијама Књиге Постања, обогаћеним апокрифима. Ако је судити по сачуваним примерима са Сицилије и из Венеције, извесно је да узори нису били на Западу.

* * *

У Дечанима се јавља још једна сцена која је ретка у осталим сачуваним циклусима Генезе. В. Р. Петковић је у својој монографији назива "Раскалашан живот потомака Кајинових".[153] Представа је смештена у доњем делу друге по реду лунете северног зида, идући од запада (црт. VII, 38a). Аутори циклуса свакако су били надахнути библијском *причом о синовима Божијим и кћерима човечијим*, односно причом о великом неваљалству људи које је довело до Потопа (1 Мој. VI, 1–7), мада у Књизи постања нема директног ослонца за иконографско решење какво су одабрали дечански сликари. У брежуљкастом пејзажу весели се група људи. Уз свирку добошара и двојице музичара са дувачким инструментима један пар игра, а три особе су се ухватиле у коло.

У цариградском октатевху иста сцена насликана је после епизода са Ламехом и Енохом,[154] а пре легенде о Ноју. Ту је прича о браку синова Божијих и кћери човечијих (1 Мој. VI, 2–4) испричана опширније и ближа је библијском тексту. С једне стране је насликан Сит као старац са својим потомством ("синови Божји"), а са друге Каин с групом жена ("кћери човјечије"). У средини су две фигуре – младић и девојка који се држе за руке. На следећој минијатури представљени су гиганти, рођени из бракова "синова Божјих" и "кћери човјечијих". Сви су наоружани и имају суров, скоро зверски израз лица.[155]

У горњој половини исте лунете северног зида (црт. VII, 38b) почиње низ сцена које илуструју легенду о Ноју. Прва сцена је *Господ позива Ноја да начини барку* (1 Мој. VI, 13–21). Лево, у сегменту неба, насликан је Бог с ликом Христа. Он благосиља Ноја, старца дуге седе косе и браде, одевеног у хитон и химатион.

Иако мотив није пружао велике могућности сликарима, дечанска представа се разликује од осталих сачуваних примера, који су међусобно доста слични. У Монреалу Ноје стоји здесна и подиже руке ка Божијој руци, насликаној у сегменту неба.[156] У Св. Марку решење је скоро идентично с тим што је сегмент неба посут звездама.[157]

У цариградском октатевху Ноје такође гледа ка Божијој руци, а ту се појављују и његова три сина.[158]

Даље ка истоку, на пиластру између другог и трећег травеја (црт. VII, 39), представљена је *Припрема за изградњу барке*. У стеновитом пејзажу тројица радника доносе и обрађују греде потребне за израду барке. Међу њима изгледа да није насликан Ноје, иако би се то могло закључити по натпису на фресци (**и начеть ноѥ делати ковчегъ**).

У лунети изнад прозора трећег травеја ка истоку (црт. VII, 40) налази се сцена *Ноје гради барку* (1 Мој. VI, 22). У средишњем делу барке српастог облика, са високо уздигнутом крмом и прамцем, стоји Ноје и држи греду. Помажу му петорица радника, чије су фигуре знатно мање од Нојеве.

Изградња барке представљана је и у старијим циклусима Генезе. У капели Палатини, где знатно обновљена сцена чува стару иконографију, Ноје стоји лево од барке и заповеда тројици мајстора. Барка је постављена на постоље и има облик лађе опремљене "кабином" четвртасте конструкције са двосливним кровом.[159] У Монреалу је решење доста слично, с

153 Петковић, *Дечани*, II, 49, T. CCXL (представа је у делу књиге са репродукцијама означена као "Оргије потомства Кајинова").

154 У цариградским октатевсима и капели Палатини после приче о Ламеху јављају се сцене са Енохом. У октатевсима је насликан Енох као први астроном, са знацима зодијака. Cf. Успенский, *Серальский кодекс*, 119, T. XII/32. Композиција Вазнесења Еноха из капеле Палатине у потпуности припада каснијим рестаурацијама, али можда понавља старију представу. Cf. Demus, *Sicily*, 35, pl. 30A.

155 Cf. Успенский, *Серальский кодекс*, 119–120, T. XII/33–34.

156 Demus, *Sicily*, pl. 99A.

157 Demus, *The Mosaics of San Marco*, vol. 2, pl. 144, 147.

158 Успенский, *Серальский кодекс*, T. XIII/35.

159 Demus, *Sicily*, pl. 30B.

тим што је број радника повећан (петорица), а изглед барке измењен.[160] У Св. Марку Ноје такође стоји са стране и даје упутства главном мајстору. Около су две групе радника. Укупно девет људи носи или обрађује дрвене греде.[161]

Слично је компонована и сцена градње барке из цариградског октатевха. Ноје стоји лево и надгледа радове, а тројица радника граде барку (она је слична дечанској, са уздигнутим прамцем и крмом).[162]

На пиластру између трећег и четвртог травеја северног зида параклиса (црт. VII, 41) насликано је *Затапање барке смолом* (1 Мој. VI, 14). У овој сцени први пут се јавља сграђена барка. Она има другачију форму од оне из претходних сцена. То је високи шестострани сандук са закошеним кровом. Његове зидове двојица људи натапају растопљеном смолом.

У лунети изнад прозора источног травеја (црт. VII, 42) представљен је *Улазак у барку* (1 Мој. VII, 7–9). Испред барке стоји Ноје и држи греду. Здесна прилазе животиње (змија, корњача и лав), а изнад долећу птице. Савим десно су чланови Нојеве породице.

У старијим споменицима проналазимо другачија решења. У Монреалу је барка још увек на постољу, а многи њени путници су већ укрцани. Ноје, који је такође на барци, помаже животињама да се попну преко дрвених степеница. Десно, на другој рампи, стоји његов син и утерује једну животињу. Остали чланови породице провирују кроз прозоре барке.[163] У Св. Марку укрцавање је приказано у три епизоде, врло сличне иконографије. Најпре је насликано уношење птица, затим улазак животиња (у обе представе само Ноје помаже укрцавање) и, на крају, улазак Нојеве породице. Барка има облик великог четвоространог дрвеног сандука са двосливним кровом.[164]

У цариградском октатевху породица је већ укрцана, а Ноје стоји испред барке, насликане у виду четвртастог сандука са заобљеним кровом.[165]

* * *

У монографији о дечанском сликарству В. Петковић као следећу епизоду циклуса Генезе наводи сцену *Ноје испушта гаврана кроз прозор барке* (1 Мој. VIII, 6–7), насликану на "допрозорнику" западног прозора северног зида.[166] Анализе избора и распореда композиција које илуструју Књигу Постања у параклису Св. Димитрија показују да такво тумачење није исправно. С обзиром на доследност у хронолошки прецизном излагању библијске приче, односно на постојање чврстог система у ређању сцена, нема сумње да је, након представе *Уласка у барку*, са источног дела највише зоне северног зида (црт. VII, 42), циклус настављен у нижој зони западног зида (црт. VII, 43).[167] Ту се налазе фрагменти једне фреске која је до данас остала незапажена у литератури (сл. 9–10).

Нешто боље је очувана лева половина фреске, јер је била мање изложена дејству влажног северног зида параклиса. У њеном горњем делу виде се зидине утврђеног града (са широком, лучно завршеном капијом), скоро сасвим заклоњене високим стенама (сл. 10). Град је приказан у дну слике, у првом плану. Из њега у паничном страху беже становници, покривајући главе рукама. Један човек искаче кроз капију, а други се баца са бедема. Сасвим десно назире се лежећа, вероватно нага фигура умирућег човека који покушава да руком

160 Demus, *Sicily*, pl. 99B.

161 Demus, *The Mosaics of San Marco*, vol. 2, pl. 144, 146, 148–150.

162 Успенский, *Сералъский кодекс*, Т. XIII/36.

163 Demus, *Sicily*, pl. 100.

164 Demus, *The Mosaics of San Marco*, vol. 2, color pl. 41, pl. 144, 151–156.

165 Успенский, *Сералъский кодекс*, Т. XIII/36.

166 Петковић, *Дечани*, II, 49.

167 Почетне сцене циклуса Генезе насликане су на сводовима параклиса Св. Димитрија, с тим што се ређају од свода западног до свода источног травеја. Циклус се затим наставља у највишој зони зидова, почев од источног и јужног зида (ту су углавном сцене везане за причу о Адаму и Еви, Каину и Авељу). Затим прелази на западни зид где је прича о Ламеху, да би на северном зиду биле распоређене сцене које причају о Ноју и припремама пред Потоп. Циклус се потом наставља у следећој, нижој зони зидова параклиса (то је трећа зона, рачунајући од сокла). Како источни и јужни зид немају ту зону, односно немају више слободних површина за осликавање, преостали део Генезе је морао бити смештен на западни па на северни зид. При том је наставак приче о Потопу на западном, а њен завршетак на северном зиду. Последња сцена циклуса, Зидање Вавилонске куле, насликана је на источном делу северног зида. Cf. црт. VII, 1–52.

заштити своје лице. Лево су насликане још две особе. Једна од њих је жена, обучена у дугу хаљину и огртач. Снажно је искорачила левом ногом и посматра драматични догађај испред себе, подигавши десну руку. До ње је клечећа фигура младића, који је окренуо главу уназад – ка граду из чијих је рушевина побегао (сл. 11). Средишњи, већи део композиције је уништен. Једино се у врху назире сегмент неба (сл. 9–10).

Описани фрагменти очигледно су били део представе неке катаклизме. Како композиција по свом месту у програму параклиса несумњиво припада циклусу Генезе, као једини могући предлози за идентификацију јављају се Потоп (1 Мој. VII, 10–12, 17–24) и Уништење Содоме и Гоморе (1 Мој. XIX, 24–26). При томе су аргументи у прилог прве могућности бројнији. *Потоп* би се идеално уклопио у хронолошки ток излагања циклуса: фрагментарно сачувана композиција налази се између *Уласка у барку* (догађај који претходи Потопу) и *Испуштања гаврана кроз прозор барке* (догађај с краја Потопа). С друге стране, *Уништење Содоме и Гоморе* описано је у тексту Старог завета тек након грађења куле у Вавилону (1 Мој. XI, 1–9), дакле – знатно после догађаја чијом се илустрацијом дечански циклус завршава. Као још један аргумент у прилог идентификације фрагмената као *Потопа* треба поменути чињеницу да сачувани циклуси Генезе скоро редовно садрже ту сцену па би њен изостанак у изразито опширном циклусу какав је дечански био тешко објашњив. Што се тиче сцене уништења Содоме и Гоморе, она је ређе била саставни део циклуса Генезе. Уза све то, мало је вероватно да би управо та сцена била одабрана као једина из циклуса о Аврааму.[168]

Нажалост, услед недостатка сачуваних споменика данас није могуће сасвим сигурно установити како су изгледале представе *Потопа* у византијском монументалном сликарству[169] па су могућности за потврду идентификације дечанске сцене умањене. Једине податке дају ретки рукописи са илустрацијама појединих догађаја из Књиге Постања, али слике *Потопа* у њима нису блиске ономе што је преостало на западном зиду параклиса Св. Димитрија. Такав је, на пример, случај са представом из цариградског октатевха (Топкапи Сарај, cod. 8, f. 58^{v}), типичном за целу групу илустрованих византијских октатевха XI и XII века. Илуминатор је у врху композиције насликао сегмент неба из кога се сливају потоци кише на земљу, а у средишту на таласима плови ковчег, приближавајући се врху брега који је извирио из воде.[170]

168 За основне податке о средњовековним делима са илустрацијама догађаја описаних у Књизи постања cf. A. Springer, *Die Genesisbilder in der Kunst des frühen Mittelalters mit besonderer Rücksicht auf den Ashburnham–Pentateuch*, Abhandlungen der Philol.–Hist. Classe der Königl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften 9 (Leipzig 1884), 665–673; J. J. Tikkanen, *Die Genesismosaiken von S. Marco in Venedig und ihr Verhältnis zu den Miniaturen der Cottonbibel*, Helsingfors 1889; Успенский, *Серальский кодекс*, 97–189; H. Gerstinger, *Die Wiener Genesis. Farbenlichtdruckfaksimile der griechischen Bilderbibel aus dem 6. Jahrhundert N. Chr., Cod. Vindob. Theol. Graec. 31*, Wien 1931; J. Leveen, *The Hebrew Bible in Art*, London 1944, 1–127; K. Weitzmann, *Die Illustration der Septuaginta*, Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, F. III, 3/4 (1952–1953), 96–120 (= *The Illustration of the Septuagint*, in: idem, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago–London 1971, 76–95); Réau, *Iconographie*, II/1, 65–171; G. Henderson, *Late–Antique Influences in Some English Mediaeval Illustrations of Genesis*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 25 (London 1962), 172–198; B. Al–Hamdani, *The Genesis scenes in the Romanesque frescoes of Bagüés*, CA XXIII (1974), 169–194; А. Геворкян, *Иконография иллюстраций книги Бытия в армянских рукописных библиях*, Научные сообщения Института искусств Академии наук Армянской ССР 10 (Ереван 1978), 55–61; M. Bernabò, *Considerazioni sulle fonti*, o. c., 467–487; B. A. Al–Hamdani, *The Iconographical Sources for the Genesis Frescoes Once Found in S. Paolo, f. l. m.*, Atti del IX Congresso internazionale di archeologia cristiana (Roma, sett. 1975), vol. II, Città del Vaticano 1978, 11–35; Weitzmann, *Genesis Mosaics*, 105–142; Weitzmann, Kessler, *Cotton Genesis*, passim; N. Thierry, *Le cycle de la création et de la faute d'Adam à Ałtamar*, Revue des études arméniennes, N. s. XVII (Paris 1983), 289–331; U. Nilgen, *Genesis–Illustrationen*, in: Lexicon des Mittelalters, Bd. 4, München/Zürich 1988, 1226–1228.

169 Још увек нема посебне студије о представама Потопа у византијској уметности. За основне податке о иконографији ове сцене у средњовековној уметности cf. Springer, o. c., 694–697; Tikkanen, *Genesismosaiken*, 51–53; H. Leclercq, *Arche*, in: DACL I/2, 1924, col. 2709–2732; Gerstinger, *Wiener Genesis*, 73–75; E. Josi, *Noe*, in: EC 8, 1952, col. 1907–1910; Réau, *Iconographie, II/1*, 104–112; H. Hohl, *Sintflut*, in: LCI 4, 611–620; *Noah in the Arts*, in: EJ 12, 1974, col. 1196–1198; J. Gutmann, *Noah's Raven in Early Christian and Byzantine Art*, CA 26 (1977), 63–71; G. P. Schiemenz, *Die Sintflut, das Jüngste Gericht und der 148. Psalm. Zur Ikonographie eines seltenen Bildes in der ravennatischen, byzantinischen und georgischen Kunst*, CA 38 (1990), 159–167, 185–188.

170 Успенский, o. c., 120–121, T. XIII/37; за пример из Vat. gr. 746 (fol. 54^{v}) cf. Anderson, *The Seraglio Octateuch*, fig. 23 (ту се виде и фигуре жртава). Cf. и Gerstinger, o. c., T. X, Abb. 51–54, 57–58; T. Tentori, *Diluvio*, in: EC 4, 1950, col. 1605–1606, T. XCVI. За осталу литературу о византијским илустрованим октатевсима, cf. нап. 138 supra.

И у византијским рукописима чија садржина није у директној вези са Књигом Постања понекад се јављају представе Потопа, али ту је обично биран тренутак завршетка катаклизме. У кодексу са беседама св. Григорија Назијанског (Национална библиотека Париз, *Par. gr. 510*, fol. 360), рађеном 880–883 за цара Василија I, представљен је барка на води, из које Ноје испушта голубицу. У води плутају лешеви жртава Потопа, а као алузија на завршетак потопа насликана је стена десно од барке.[171] У илустрованом Роману о Варлааму и Јоасафу из светогорског манастира Ивирона (рукопис XIII века; *cod. 463*, fol. 25[r]) барка у виду правоугаоног сандука плови на таласима, а у води око ње плутају бројни лешеви. Кроз прозор извирује Ноје и посматра голубицу која с маслиновом гранчицом долеће на барку. У позадини се виде врхови Арарата покривени дрвећем, а у врху је сегмент неба.[172] Илустровани рукописи "Хришћанске топографије" Козме Индикоплова обично приказују у сцени Потопа барку која плови водом благосиљана од руке Божије.[173]

Недостатак византијских споменика донекле може бити надокнађен сачуваним представама Потопа из ранохришћанске епохе.

Од најранијих хришћанских времена илустроване су епизоде легенде о Ноју и његовом спасењу – од једноставних представа Ноја у барци, преко сцена са Нојем који испушта гаврана или голубицу, до слика изласка из ковчега и повратка голубице с маслиновим листом.[174] Представе самог Потопа биле су разнолике. Најстарији познати примери потичу из сликарства катакомби IV века и из илустрованих рукописа VI–VII века.

У тзв. Новој катакомби испод *Via Latina* представа је доста оштећена, али су основне црте иконографије јасне. Нагнут кроз небески отвор који има изглед прозорског окна, Господ сипа воду на земљу. У дну се виде две фигуре у барци и једно дрво.[175]

У Бечкој Генези, рукопису малоазијског порекла који се датује у трећу четвртину VI века (Национална библиотека Беч, *theol. gr. 31*, fol. II, 3) у центру композиције насликана је барка пирамидалног облика која плови на води док је натапа киша. Око ње су лешеви људи и животиња.[176]

У Ashburnham-овом пентатевху, рукопису шпанског или северноафричког порекла из VII века (Национална библиотека Париз, *nouv. acq. lat. 2334*, fol. 9[r]), композиција *Потопа* је решена на тај начин што читав горњи део заузима барка у виду правоугаоног сандука, с вратима и прозорима; она плови на таласима, а испод ње плутају лешеви утопљеника.[177]

У монументалном сликарству најстарији познати пример – из римске цркве Санта Мариа Антиква (VIII век) – има једноставно решење са представом ковчега на таласима. Жртава потопа нема.[178]

Неки од средњовековних споменика са Запада чије се зидне слике у мањој или већој мери везују за византијске ликовне традиције (С. Анђело *in Formis* код Капуе, капела

171 H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VI[e] au XIV[e] siècle*, Paris 1929, T. LI.

172 S. M. Pelekanidis, P. C. Christou, Ch. Tsioumis, S. N. Kadas, *The Treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts*, vol. II, Athens 1975, 311, pl. 72.

173 В. Моле, *Миниатуре једног српског рукописа из год. 1649 са Шестодневом бгр. ексарха Јоана и Топографијом Козме Индикоплова*, Споменик Српске краљевске академије XLIV, Београд 1922, 58-59 (са примерима и литературом), Т. VIII/14.

174 Cf. DACL I/2, fig. 825, 907–909, 912, 919, илустрација између col. 2712 и col. 2713; J. Fink, *Noe der Gerechte in der frühchristlichen Kunst*, Köln 1955; Al-Hamdani, o. c., 24–25, fig. 7a; LCI 4, 616–617, Abb. 2; Josi, o. c., 1909–1910.

175 Cf. A. Ferrua, *Le pitture della Nuova catacomba di Via Latina*, Città del Vaticano 1960, 47, T. XCIII.

176 W. Ritter von Hartel, F. Wickhoff, *Die Wiener Genesis*, Wien 1895 (repr. Graz 1970), 146, T. III; R. Bianchi Bandinelli, *La composizione del diluvio nella Genesi di Vienna*, Mitteilungen des Deutschen Archaeologischen Instituts. Roemische Abteilung 62 (Heidelberg 1955), 66–77, T. 30–33. Према реконструкцији Вајцмана, Потоп је био насликан и у Котоновој Генези, илустрованој у V–VI веку. Међутим, за разлику од бројних илустрација догађаја пре и после катаклизме, представа Потопа није сачувана. За реконструкцију циклуса cf. Weitzmann, *Genesis Mosaics, 120–121*; Weitzmann, Kessler, *Cotton Genesis*, 63–67, 140–145 (fol. 26[v]–37[r]).

177 Cf. K. Weitzmann, *Late Antique and Early Christian Book Illumination*, New York 1977, 121, pl. 45. О овом рукопису cf. и F. Rickert, *Studien zum Ashburnham Pentateuch (Paris, Bibl. Nat. NAL. 2334)*, Bonn 1984.

178 Cf. DACL V, col. 2020 (репродукција између col. 2016 и col. 2017). Изгледа да је у овој цркви било поновљено решење из старе базилике Св. Петра, настало око 400. године (cf. J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten von 4.–13. Jahrhundert, I*, Freiburg im Brisgau 1916, 380, Abb. 121).

Палатина у Палерму, Монреале, Св. Марко у Венецији, крстионица у Фиренци) такође имају представе Потопа. Оне приказују различите епизоде догађаја (најчешће повратак голубице у барку) тако да су међусобно разнолике, али ниједна не показује аналогије са дечанским фрагментима.[179]

Корисно је, најзад, обратити пажњу и на представе Потопа из западноевропских рукописа XII–XIV века[180] и из илустрованих хагада.[181] Штавише, пример најближи дечанској композицији проналазимо управо у једном таквом делу – у тзв. *Pollak–Pratto* хагади, рукопису италијанског или шпанског порекла, насталом око 1300. године (Јеврејски теолошки семинар у Њујорку, фол. 14).[182] Ту су у првом плану представљене рушевине града са кулама и капијама, око којих су људски лешеви, док се у горњем делу композиције види барка. Вода је назначена са пет таласастих линија.[183] Оваква сличност указује на могућност да су дечански мајстори сликајући Генезу имали пред собом предлошке на које је утицала и иконографија јеврејске средњовековне уметности.[184] Нарочито би се за мотив порушених кућа у сцени Потопа могло закључити да проистиче из старих јеврејских легенди, одакле је прешао у јеврејску, а затим и у хришћанску ликовну традицију. *Књига праведног* (*Sefer Ha–Yashar*), анонимни спис који је у данашњем облику настао вероватно у XIII веку,[185] доноси причу по којој је Господ пре почетка Потопа произвео страшну олују са помрачењем Сунца и земљотресом да би заплашио људе и натерао их да се покају. Кад ни то није успело разлиле су се воде Потопа по целој Земљи.[186]

Непостојање правих аналогија у делима хришћанске средњовековне уметности не представља једину потешкоћу за поуздано идентификовање као *Потопа* фрагмената са северног зида параклиса Св. Димитрија. Рекло би се да је још већи "проблем" то што међу сачуваним мотивима нема воде и барке.

Могуће је, међутим, да је уништени (већи) део фреске садржао представу барке. При врху композиције, код стена, види се део неког предмета окер боје, који подсећа на облик прамца Нојевог ковчега из других дечанских композиција везаних за легенду о Потопу.[187]

У лошој очуваности фреске можда се крије објашњење и за недостатак воде на дечанским фрагментима. Истина, стоји чињеница да је код свих сачуваних сцена Потопа насталих у Византији или у земљама под јаким утицајем византијске културе представљена она фаза Потопа у којој се вода накупила у толикој мери да барка може да плови. Уз то, и

179 За С. Анђело *in Formis* (1072–1086) cf. J. Wettstein, *Sant' Angelo in Formis et la peinture médiévale en Campanie*, Genève 1960, 38; за капелу Палатину cf. Demus, *Sicily*, 67 (горњи део композиције није из XII века). За Монреале cf. Demus, o. c., pl. 100. За пример (знатно обновљен) из Св. Марка (1212–1240) cf. Demus, *The Mosaics of San Marco, II*, 80, pl. 157-158. За фирентинску крстионицу (др. пол. XIII века) cf. *I mosaici del Battistero di Firenze* (introd. A. de Witt), t. IV, Firenze 1957, T. XIV.

Још два циклуса Генезе рађена у византијском стилу сачувана су у Италији, у цркви Св. Петра у Отранту и катедрали Англоне (оба из прве половине XIV века), и изгледа да у Англони (јужна Италија) постоји представа Потопа. Међутим, како фреске још увек нису у потпуности објављене, немамо података о њиховој иконографији. За основне податке о живопису две цркве cf. V. Pace, *Affreschi dell'Italia meridionale "greca" nella prima metà del XIV secolo*, in: Дечани и виз. сликарство, 114–117, fig. 35–49.

180 Réau, o. c., 109–110; Daut, o. c., 611–620.

181 J. Gutmann, *Aggadah in Illuminated Manuscripts*, EJ 2, 365; *Noah in the Arts*, EJ 12, 1196–1198.

182 M. Fishbane, *Ark of Noah*, EJ 3, сл. на стр. 467; Gutmann, *Noah's Raven*, 64, fig. 1.

183 Важно је напоменути да ни у илустрованим хагадама није постојало јединствено иконографско решење за Потоп. Тако је, на пример, у Сарајевској хагади, рукопису шпанског порекла, насталом у др. пол. XIV века, представљен пловећи ковчег, с прозором на који је слетела птица; с неба се сливају потоци кише; жртава Потопа нема. Cf. E. Verber, *Sarajevska hagada*, Beograd/Sarajevo 1983, 24, l. 5^{v}.

184 У хришћанској иконографији дуго се јављају јеврејски елементи, нарочито у уметности XI и XII века. Cf. нпр. K. Weitzmann, *The Question of the Influence of Jewish Pictorial Sources on Old Testament Illustration*, in: idem, *Studies*, (н. 168), 76–95; C.–O. Nordström, *Some Jewish Legends in Byzantine Art*, Byz 25–27 (1955–1957), 487–508; idem, *Rabbinic Features in Byzantine and Catalan Art*, CA XV (1965), 179–180; Stichel, o. c. (н. 140), 158–161.

185 Cf. J. Dan, *Sefer Ha–Yashar*, EJ 14, col. 1099. Превод списа објавио је још J.–P. Migne, *Dictionnaire des apocryphes de l'Ancien et du Nouveau Testament*, in: idem, *Troisième et dernière encyclopédie théologique, ou troisième et dernière serie de dictionnaires sur toutes les parties de la science religieuse*, t. II, Paris 1855, 1090 sq.

186 Порфирьев, *Апокрифические сказания о ветхозаветных лицах* (Казань 1872), 43. Није наодмет у овом контексту поменути да *Књига праведног* бележи и легенду о Ламеху (cf. ibidem, 42), такође илустровану у Дечанима.

187 Петковић, *Дечани*, II, T. CCLXI, CCLXII.

ерминија Дионисија из Фурне, заснована умногоме на средњовековним традицијама, прописује сликање Потопа на сличан начин – са обиљем воде.[188] Па ипак, изгледа да су у православној средини постојале и иконографске формуле *Потопа* које нису подразумевале воду као доминантан мотив. На то указује једно позно дело, настало 1477. године. Реч је о минијатури из већ поменуте Псковске палеје (fol. 59^{v}), чији је аутор можда опонашао неки старији, данас непознати узор.[189] Ту је насликан почетак катаклизме. Као у Дечанима, представљени су стеновити пејзаж и остаци једног града чије се куле под налетима ветра руше. Птице и животиње беже у ковчег, већ пун људи. Ноје стоји лево, на једној стени, држећи даску у руци. Једини прави указатељ да је Потоп почео јесте фигура анђела који из сегмента неба шаље млаз воде на земљу.[190]

* * *

Дечански циклус Генезе наставља се на северном зиду, у западном "допрозорнику" западног травеја параклиса Св. Димитрија (црт. VII, 44). Ту је представљен *Крај Потопа* (1 Мој. VIII, 1–12). Кроз прозор барке у виду шестостраног сандука провирују Ноје и његова жена. Како је део фреске веома оштећен не може се са сигурношћу рећи да ли је у Нојевој руци представљен голуб или гавран. Ако би се прецизно следила хронологија библијског текста онда би овде било насликано испуштање гаврана.[191]

На супротној страни истог прозора (црт. VII, 45) насликан је други део ове сцене, са гавраном који се спушта на леш једног човека, жртве Потопа. Наг мушкарац лежи на стени, а велики гавран му стоји на грудима и кљуца га у уста. Библијски текст не даје основа за овакав мотив па литерарни предложак треба вероватно тражити у јеврејским неканонским изворима. Они су најпре били пренесени у хришћанске апокрифе или су, можда, директно укључени у рану ликовну традицију.[192]

У старијим споменицима нешто су другачије илустроване епизоде које су обележиле завршетак Потопа. У капели Палатини најпре је насликано Слање голубице, да би тек након тога била представљена сцена са гавраном и жртвом Потопа.[193] У Монреалу се јавља само повратак голубице, коју Ноје прихвата нагињући се кроз прозор барке.[194] У Св. Марку Ноје кроз прозор барке испушта голубицу, а на истој композицији, лево, гавран кљуца леш коња који плута на води. Затим је насликан повратак голуба с маслиновим листом.[195]

У цариградском октатевху најпре је насликано испуштање гаврана, а затим следи минијатура са представом Ноја који уз помоћ голуба проверава да ли је Потоп завршен.[196]

188 Поменути су још врхови планина и барка; cf. Denys de Fourna, *Manuel*, 49. Овде треба поменути да је остацима са западног зида дечанског параклиса Св. Димитрија ближи Дионисијев опис сцене *Уништења Содоме и Гоморе* (cf. ibidem, 51–52), али и овај је далеко од тога да би прича о Содоми и Гомори била препозната у сачуваним мотивима са дечанских фрагмената. Ни средњовековне представе уништења два града немају сличности са тим фрагментима. Cf. Leclercq, *Lot*, DACL IX/2, 1930, col. 2525–2527; Réau, *Iconographie, II/1*, 115–117; C. M. Kauffmann, *Lot*, in: LCI 3, 107–112; *Sodom and Gomorrah in the Arts*, EJ 15, 73–74.

189 Cf. Протасьева, о. с., 103 (цртеж на стр. 100), где је изнесено гледиште да је на изглед илустрованих руских палеја утицала јужнословенска редакција илустроване палеје, а да изворе илустровања палеје с тумачењем треба тражити у византијској уметности.

190 Треба подсетити да се и на једном од фрагмената фреске са западног зида дечанског параклиса Св. Димитрија назире сегмент неба (сл. 11).

191 Књига постања најпре говори о пуштању гаврана (VIII, 7), а затим о три пуштања голубице (VIII, 8–12). У цариградским октатевсима, на пример, најпре је представљено Нојево пуштање гаврана. Cf. infra.

192 Cf. Gutmann, *Noah's Raven*, 63–71. Ту су наведене неке представе Нојевог гаврана из ранохришћанске и византијске уметности: посуда из Келна, Св. Павле ван зидина, рељеф из Ђемиле, илустроване Хомилије Григорија Назијанског (*Par. gr. 510*), Хришћанска топографија Козме Индикоплова (рукопис XI века из синајског манастира Св. Катарине; *cod. 1186*).

193 Demus, *Sicily*, 45, pl. 31. Прва сцена је у већем делу лоше обновљена. Сцена с гавраном представља уводну епизоду у композицију *Изласка из барке*.

194 Реч је, у ствари, о стапању две сцене у једну (Потопа и Повратка голубице). Cf. Demus, *Sicily*, pl. 100.

195 Demus, *The Mosaics of San Marco*, vol. 2, pl. 145, 158–160.

196 Успенский, *Серальский кодекс*, 120-121 (fol. 58v, 59v), Т. XIII/38. Ту барка плови на води, а кроз прозор провирује само Ноје. Слична сцена се јавља у илустрованим рукописима са хомилијама Григорија Назијанског (*Par. gr. 510*), односно са Хришћанском топографијом Козме Индикоплова (манастир Св. Катарине на Синају; *cod. 1186*). на обе минијатуре представљен је гавран који кљуца људске лешеве плутајуће по води.

Излазак из барке (1 Мој. VIII, 18–19) насликан је у Дечанима на западном пиластру северног зида (црт. VII, 46), испод представе Ламеха са женама. Кроз врата барке излазе Ноје и чланови његове породице. Изнад лети голубица са маслиновом граном (сл. 12).

У капели Палатини иста сцена има знатно сложенију иконографију. У средини композиције је барка, заустављена на два брега повлачењем воде. На вратима стоји Ноје и помаже животињама да сиђу. Десно од њега је Господ (D<EU>S) са ликом Христа. Он благосиља Ноја, а као симбол њиховог завета (1 Мој. VI, 18) насликана је дуга. Кроз прозоре барке виде се ликови мушкараца и жена. Испод барке у пејзажу су представљене животиње које пију воду из језера.[197] И у Монреалу је барка ослоњена на два планинска врха. Слева стоји Ноје, а здесна његов син. Оба помажу животињама да се искрцају.[198] У Св. Марку је решење слично. Ноје већ стоји испред барке, насукане на планинском врху, и извлачи лава. Иза су чланови Нојеве породице, а у пејзажу испред барке шетају ослобођене животиње. Изнад је насликана дуга, симбол завета између Бога и човека.[199]

На западном "допрозорнику" другог прозора (од запада) северног зида (црт. VII, 47) изгледа да је било представљено *Нојево приношење жртве захвалности* (1 Мој. VIII, 20). Фреска је знатно оштећена, али идентификацију олакшава околност да су аутори циклуса поштовали редослед излагања догађаја у Књизи Постања. Уз то, сачувани остаци – елементи пејзажа у позадини и делови фигуре седог брадатог човека (Ноје) – имају сличности са старијим представама Нојевог изражавања захвалности Господу због спасења.

У Монреалу Ноје стоји у пејзажу и, заједно са члановима породице, пружа руке ка Богу који га благосиља с неба (сегмент круга). Десно је насликан камени олтар са жртвом паљеницом. Изнад њега је дуга, симбол завета са Господом.[200] У Св. Марку Ноје прилази жртвенику носећи белог голуба. Жртвеник са пламеном смештен је у једну апсидалну конструкцију.[201]

У цариградском октатевху сцена Нојеве жртве је веома оштећена.[202] Занимљиво је, међутим, поменути да је у том рукопису засебно илустрован Божији завет с Нојем.[203]

На супротном допрозорнику другог западног прозора параклиса (црт. VII, 48) насликана је сцена *Ноје обрађује виноград* (1 Мој. IX, 20). Одевен у хитон и химатион Ноје сече ножем чокот лозе (сл. 13).

Одговарајућу зону суседног пиластра, ка истоку (црт. VII, 49), заузима представа *Нојевог пијанства* (1 Мој. IX, 21–23). У левом углу композиције, испред богате архитектонске кулисе, насликан је Ноје како пије вино из високог пехара (један слуга помаже му да држи пехар). На типично византијски начин у оквиру исте слике представљена је и друга епизода приче. Опет се појављује Ноје. Откривеног тела, он лежи на постељи, а прилазе му синови. Двојица – Сим и Јафет – покривају оца и заклањају очи да не би видели његову голотињу, а Хам управо улази у собу и, као што то налаже текст, руком показује на родитеља.

Сицилијански мозаици такође "говоре" о Нојевом пијанству. У капели Палатини лево су два човека који раде у винограду, а десно, на брегу, лежи Ноје подигнутих хаљина, са бокалом вина уз главу. Прилазе му тројица синова. Један га покрива драперијом, други окреће главу, а само Хам руком указује на очеву голотињу.[204] У Монреалу, слично као у Дечанима, најпре је представљен Ноје док седи на брегу цеђећи грожђе у суд, а затим је, у оквиру исте композиције, он насликан још једном, како лежи пијан на земљи. Сим и Јафет га покривају окренувши главу у страну, а Хам прстом показује очеву наготу.[205] У Св. Марку

197 Demus, *Sicily*, pl. 31.
198 Demus, *Sicily*, pl. 101.
199 Demus, *The Mosaics of San Marco*, vol. 2, color pl. 42, pl. 145, 161–163.
200 Demus, *Sicily*, pl. 101.
201 Demus, *The Mosaics of San Marco*, vol. 2, pl. 145, 164.
202 Успенский, *Серальский кодекс*, 121 (fol. 60v).
203 Ноје стоји испод дуге, окренут ка члановима породице; у врху композиције је сегмент неба са звездама и симболима Сунца и Месеца. Cf. Успенский, о. с., Т. XIII/39.
204 Demus, *Sicily*, pl. 32A.
205 Demus, *Sicily*, pl. 102.

ова епизода је испричана још опширније. Прво је представљен Ноје рад у винограду уз испијање вина. Затим је насликан пијани Ноје опружен наг на постељи (Хам провирује иза завесе). Следи Хамов позив браћи да дођу у очеву собу, а на крају је сцена са Симом и Јафетом који покривају оца.[206]

У цариградском октатевху прича је такође опширно саопштена. Најпре Ноје пије вино стојећи поред слуге који гњечи грожђе у великим глиненим судовима, а затим је насликан Ноје на постељи, уз коју стоје његови синови. Хам гледа у оца, а остала двојица скрећу поглед.[207]

На западном допрозорнику трећег прозора северног брода (идући од запада ка истоку; црт. VII, 50) представљено је *Хамово проклетство* (1 Мој. IX, 25). У раскошно насликаној архитектонској кулиси од мермера стоји Ноје и подигавши десну руку проклиње Хама. Овај је насликан као дечак који плаче, покривши лице рукама.

На супротној страни прозора (црт. VII, 51) је *Благосиљање Сима и Јафета* (1 Мој. IX, 26–27). Занимљиво је да су, унутар просторије са два стуба, представљени само Нојеви синови (сл. 14), па ће бити да је сликар ову сцену и представу Хамовог проклетства третирао као једну композицију разместивши епизоде са две стране прозора.

И у Св. Марку приказ догађаја се састоји од једне композиције. Лево седи Ноје пружајући руке према Хаму, који је погнуте главе, а браћа су до њега.[208]



Излазак из барке (детаљ)
Disembarkment (a detail)

Слична је била и иконографија ове сцене у византијским октатевсима. У Ватиканском рукопису бр. 747 (fol. 32r) Ноје седи и благосиља Сима и Јафета који му прилазе испружених руку. Сасвим лево, насликан је Хам. Он се удаљава, осврћући се према оцу.[209]

Дечански циклус се завршава на источном пиластру северног зида (црт. VII, 52) сценом *Зидања Вавилонске куле* (1 Мој. XI, 4–8).[210] Изнад грађевине с капијом уздиже се висока четвртаста кула. На њеним зидинама стоје групе људи са необичним капама, по којима се издвајају у пет скупина. Тиме је изражена основна идеја приче о зидању вавилонске куле – језичка пометња и немогућност споразумевања као Божија казна људској надме-

206 Demus, *The Mosaics of San Marco*, vol. 2, col. pl. 43, pl 169–173.

207 Успенский, *Сералъский кодекс*, 121–122 (fol. 62^{v}).

208 Demus, *The Mosaics of San Marco*, vol. 2, pl. 169, 174.

209 Cf. Hutter, *Paläologische Übermalungen*, 140, Abb. 6. У неким циклусима након ове сцене представља се Нојева смрт или погреб. Тако је, на пример, у поменутом ватиканском и у цариградском октатевху насликана Нојева смрт, а у Сан Марку његов погреб. Cf. Hutter, о. с., Abb. 6; Успенский, о. с., 122, T. XIII/40; Demus, *The Mosaics of San Marco*, vol. 2, pl. 169, 175.

210 У Монреалу, Палатини и Сан Марку циклус се, такође, након приче о Ноју наставља представом Зидања Вавилонске куле. У октатевсима, међутим, овој сцени претходи илустрација библијских стихова који говоре о Нојевом потомству (1 Мој. X, 1–32). Насликано је пет група људи са по три фигуре. Cf. Успенский, *Сералъский кодекс*, 122–127 (fol. 64^{v}), T. XIV/41–42.

ности. Изнад представника разних народа насликани су зидари који граде кулу, укупно тројица. У врху композиције је сегмент неба, алузија на присуство Бога (сл. 15).

Зидање Вавилонске куле је саставни део свих старијих циклуса Генезе. У капели Палатини кула има три спрата, а радови на њеној изградњи представљени су детаљније него у Дечанима (укупно седам радника). Десно од куле види се група људи "пометених" језика који гестикулишући рукама не успевају да се споразумеју.[211] У Монреалу само натпис на мозаику говори о мешању језика. Другим речима, то је жанр-сцена која показује рад на изградњи куле. Седморица зидара подигли су грађевину до другог нивоа.[212]

У Св. Марку прича обухвата две епизоде. Најпре је представљено зидање високе куле испред зидина града (са попрсјем Господа-Емануила и тројицом анђела у сегменту неба). Затим следи сцена са четири групе људи који стоје уз кулу и гестикулишу рукама. На њихову неслогу показују анђели окупљени око Господа (он је насликан испред куле).[213]

У цариградском октатевху легенда о зидању куле илустрована је са пет слика. У средишту је градња куле са необичним иконографским решењем. Четворица зидара прекинули су рад и гледају ка Божијој руци насликаној у сегменту неба. Са страна су по две мање минијатуре које приказују групе људи различитих језика. Ликовна алузија на немогућност њиховог споразумевања је иста као и другде: све фигуре гестикулишу рукама.[214]

* * *

Као што је већ речено, најзанимљивије питање које се намеће истраживачима дечанског циклуса Генезе јесте питање порекла иконографије његових сцена. Такође, веома је важно одгонетнути разлоге за увртшење овог циклуса у декоративни програм цркве.

И В. Р. Петковић, писац прве монографије о дечанском живопису, након што је прочитао натписе, идентификовао и описао сцене, покушао је да објасни њихово порекло.[215] Међутим, обиман посао представљања свих дечанских фресака није дозвољавао да се обави систематска анализа појединачних тема па се и у случају циклуса Постања, као и код других делова програма, закључивање углавном сводило на претпоставке. При томе је недостатак материјала за аналогије спречавао тажнија запажања. Тако је и један од основних Петковићевих закључака – да је настанак циклуса проузрокован византијским утицајима примљеним преко Италије[216] – данас тешко прихватљив. Сличност дечанског циклуса са онима из Италије је у односу на међусобне разлике толико мала да се не може говорити о италијанским утицајима. За већину наведених аналогија могло би се рећи да су општа места. Изузетак су епизода са гавраном који кљуца леш човека после Потопа из капеле Палатине и мотив Авељеве крви из сцене Осуда Каина у Монреалу.[217] Са циклусом из Св. Марка дечанске илустрације Генезе скоро да немају ништа заједничког.

Насупрот томе, везе дечанског циклуса са минијатурама цариградских октатевха су бројније и битније. Најпре треба поменути опредељење за персонификовано представљање светлости и таме. Мада решења нису идентична, заједничка им је супротност у односу на космографске идеје западних циклуса. У источнохришћанској уметности готово је исти и модел за представу стварања човека. Једина разлика састоји се у томе што се у Дечанима уз фигуре Адама и Еве јавља и фигура Створитеља-Христа. Она се, међутим, сусреће на неким другим византијским делаима са сценама Генезе – на рељефима од слоноваче (поклопац ковчежића из Уметничког музеја у Кливленду, поклопац из Ермитажа и плоча са ковчежића из Лионског музеја) и на једној од минијатура Кијевског псалтира. Карактеристично је, затим, да се ни у октатевсима ни у Дечанима не појављују на Западу обавезне сцене Одмора Господа након стварања света и Рад Адама и Еве након изгнанства из раја, а илуструје се небиблијска тема Туговања Адама и Еве. Ова паралела је још важнија ако се има у виду да

211 Demus, *Sicily*, pl. 32B.

212 Demus, *Sicily*, pl. 102.

213 Demus, *The Mosaics of San Marco*, vol. 2, col. pl. 46–47, pl. 180–192.

214 Успенский, *Серальский кодекс*, T. XIV/43.

215 Петковић, *Дечани*, II, 46–50, 70–71. Cf. и idem, *Die "Genesis"*, 48–56.

216 Cf. претходну напомену.

217 У завршном делу текста неће бити наведена литература за већ поменуте примере.

иста сцена декорише и византијске ковчежиће од слоноваче (из Кливленда, Лењинграда, Дармштата, Берлина, Балтимора, Келна). Разлике у ставовима фигура искључују могућност постојања директних утицаја, али је општа концепција у Дечанима задржана. Сличност Дечана са старијим византијским споменицима огледа се и у иконографији сцене Убиства Авеља. Још је В. Р. Петковић запазио да је мотив убиства каменом доста редак. На Западу Каин убија брата најчешће мотком или ашовом. У представама византијског порекла он то увек чини каменом. Осим у октатевсима, тако је на минијатури из илустрованих беседа Јакова Кокиновафоса, а и на рељефима од слоноваче (Кливленд, Дармштат, Ермитаж, Лион, Пезаро, Келн). И представа Оплакивања Авеља може се пре Дечана регистровати само још у једном византијском делу – илустрованим Беседама Јакова Кокиновафоса.

И остали Петковићеви аргументи за приписивање дечанске Књиге Постања западним утицајима (смештање циклуса у северни брод, појава небиблијске легенде о Ламеху, "слободнија" иконографија зачећа Каина, веза христоликости Створитеља и тумачења западних црквених отаца)[218] немају, чини се, довољно убедљивости.

Што се тиче места циклуса Генезе у програму Дечана, на Западу нема правих аналогија. У Монте Касину и у Сан Марку циклус се налазио у атријуму, у капели Палатини и у Монреалу он је насликан у главном броду цркве,[219] а тако је и са неким другим, мање значајним циклусима са Запада.[220] Разлоге за распоређивање сцена из Књиге Постања у северни брод Дечана треба, можда, тражити у потребама богослужења,[221] а можда је био значајан и однос теме према осталим циклусима из програма цркве. Изгледа логично да се мање важан циклус смести ван наоса, у нешто "забаченији" простор северног параклиса.

Појава легенде о Ламеху у капели Палатини, Монреалу и Фиренци сама по себи је значајна за расправу о пореклу и аналогијама дечанског циклуса. Међутим, у обради теме нема сличности између српског и италијанских споменика. Уосталом, ова легенда илустрована је и у византијским октатевсима, и то опширније него на италијанским мозаицима.

Поводом теме зачећа Каина треба рећи да се она пре Дечана јавља само у Св. Марку у Венецији и да је нема у цариградским рукописима, али иконографске разлике указују на случајност ове везе. Није нимало необично да се у опширним циклусима какав је дечански појави епизода која је описана у библијском тексту. С друге стране, ни образац за "телесну љубав"[222] уметник није морао тражити на Западу. Византијски уметници су на сличан начин вековима решавали сцену зачећа Богородице (Сусрета Јоакима и Ане) из Богородичиног циклуса.[223]

Најзад, ни христолошко тумачење Старог завета не може се везивати само за Запад. Оно је старо колико и Јованово јеванђеље, а све до XI века источна и западна егзегеза се по овом питању прожимају.[224] Са развојем схоластичких, а затим реформацијских идеја западна црква се удаљава од ранохришћанских и светоотачких тумачења, док им православна црква остаје трајно верна.[225] При том је важно напоменути да су се теолошка размишљања о овим питањима рано одразила у средњовековној уметности. Већ у Котоновој библији Створитељ се приказује с ликом младог Христа, без браде, са крстастим нимбом и скиптром.[226] Више векова касније, у Св. Марку, та се "христијанизација" продубљује сликањем Господа као Христа у слави на престолу, у сценама Благосиљања седмог дана и Осуде Адама и Еве,

218 Петковић, *Дечани*, II, 66–67.

219 Cf. Demus, *Sicily*, 44, 121, 208; idem, *The Mosaics of San Marco*, vol. 2, 72 sq.

220 На пример, у главном броду цркве Saint–Savin–sur–Gartempe; cf. O. Demus, *Romanische Wandmalerei*, München 1968, 140–143, Abb. 100–110, sch. E.

221 Књига постања чита се на литургији пређеосвећених дарова (после входа) и током прве, друге, треће и четврте седмице Великог поста (на вечерњем понедељка, уторка, среде, четвртка и петка). Cf. Мирковић, *Литургика, II*, 130; Трїѡдїонъ сиесть трипѣснецъ, Москва 1889, л. 84ᵃ–259ᵖ (пд̄ᵃ – снд̄ᵖ).

222 Петковић, *Дечани*, II, 67.

223 О тој сцени cf. J. Lafontaine–Dosogne, *Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*, I, Bruxelles 1964, 82–89.

224 Cf. Ch. R. Morey, *Medieval Art*, New York, 53–54; Јеромонах Амфилохије Радовић, *Тумачење Старог завета кроз векове*, Београд 1979, 16.

225 Јеромонах Амфилохије, о. с., 10.

226 Weitzmann, *The Genesis Mosaics of San Marco*, 109.

односно увођењем мотива крста испред дрвета сазнања у сцени Изгона из раја.[227] И на сицилијанским мозаицима Створитељ се представља као Христ. Он је, међутим, увек сигниран као DEUS и нема крстасти нимб. У византијским октатевсима христолошки смисао циклуса изражава се коментарима црквених отаца, изложеним уз минијатуре, упоредо са библијским текстом. Још важније је то да се у многим композицијама, нарочито у сценама после Зидања вавилонске куле, јавља попрсни лик Христа у сегменту неба.[228] Он понекад има крстасти нимб и сигнатуру ΪC̄ X̄C̄. У кодексу из Смирне уводна минијатура представљала је Христа Старца дана као створитеља света.[229] У фирентинском октатевху је слично решење: Христ Старац дана седи на престолу, окружен мандорлом.[230]

Дечански пример, где је христолошко значење циклуса такође снажно наглашено (Господ увек има карактеристични Христов лик и одећу, крстаст нимб и сигниран је као ΪC̄ X̄C̄),[231] најближе паралеле у овом погледу показује са византијским ковчезима од слоноваче. Уз то, једна слична представа Створитеља као Христа постоји и у Кијевском псалтиру, у сцени стварања Адама.

* * *

Због важности дечанског циклуса Генезе чини се да је корисно на крају резимирати основна запажања саопштена у овом раду.

Појава (у Дечанима) илустрација догађаја описаних у првим поглављима Књиге Постања дуго времена била је загонетна. Наиме, тема је у Византији била по свему судећи ретка, у монументалном виду чак непозната, док је на Западу била врло популарна. Како се претпостављало да су на изради фресака у Дечанима радили приморски мајстори, који су одржавали контакте са италијанским уметничким средиштима, обично је у науци наглашаван однос Дечана са Западом, а енциклопедијски карактер дечанског живописа упоређиван је са наративним дометима декора католичких катедрала. Увереност у доминацију западних утицаја на циклус Генезе јачала је због околности да је он јединствен у византијском свету, а и због веровања да је мајстор Срђ, на основу чијег имена је настала претпоставка о приморском пореклу дечанских сликара, аутор управо овог циклуса. С обзиром да се сматрало како су за раширеност теме Генезе у Италији били пресудни византијски утицаји, чинило се да је најлогичнији смер кретања узора био: Византија – Италија – приморски мајстори – Србија. Међутим, ликовни материјал није у складу са оваквим гледиштима. Поређење дечанских сцена са одговарајућим сценама из капеле Палатине, Монреала и Св. Марка, као најважнијих монументалних представника двеју главних западних рецензија циклуса Генезе, показује небитне и случајне паралеле и многе разлике. На другој страни, византијски иконографски обрасци за циклус Генезе, познати само на основу илустрованих рукописа и предмета примењене уметности, имају бројне аналогије у Дечанима. Те аналогије нису изражене у мери у којој би се могло говорити о припадности истим редакцијама или о непосредним узорима, али их има довољно за констатацију о заједничком пореклу српског и византијских примера.

На жалост, о прототипу источнохришћанских циклуса Генезе још увек се не може поузданије говорити. Извесно је да се ковчежићи од слоноваче украшени представама догађаја из Књиге Постања јављају почев од доба ренесансе Македонаца. Њихова израда наставља се затим током XI и XII века, а тада настају и најстарији познати илустровани Октатевси. Богато украшени рукопис са беседама монаха Јакова Кокиновафоса, који садржи и призоре из Генезе, такође је настао у XII веку. Могло би се, због тога, закључити да су негде од X–XI века створила духовна клима која је "ублажила" познате одредбе Трулског

227 Demus, *The Mosaics of San Marco,* vol. 2, pl. 117, 127–128, 130.

228 Huber, *Image et message*, 27.

229 Huber, o. c., 33.

230 Lassus, *La création du monde dans les Octateuques*, сл. на стр. 95.

231 О овом питању cf. Ј. Радовановић, Логос–Христ као творац света на фрескама манастира Дечана, in; idem, *Иконографска истраживања*, 133–135 (Радовановић није запазио да Христос–Створитељ из дечанског циклуса Генезе има крстаст нимб, вероватно услед лоше очуваности тог дела живописа. Међутим, крстаст нимб се може уочити на неким од боље сачуваних фресака, нарочито на оним композицијама које илуструју догађаје око стварања Адама и Еве.).

сабора и омогућила продор старозаветних тема у уметност.[232] Оне су, додуше, теже продирале у монументално сликарство, али је у тренутку када се приступало изради фреско-декорације у Дечанима идеолошки "терен" одавно био припремљен. Примера ради, представе *старозаветних префигурација Богородице и прича о старозаветном Јосифу* постају честе теме зидног сликарства већ од друге половине XIII века.[233] Не треба, такође, заборавити ни то да су се за појаву дечанске Генезе стекли и технички услови. Амбициозно саграђена дечанска црква била је довољно велика за представљање свих дотад познатих тема. Најзад, и дух ренесансе Палеолога, када се број циклуса у декоративном програму цркава умножио и када су бројне епизоде из хришћанске историје детаљно тумачене сликом, створио је потребу за појавом једног опширног монументалног циклуса Генезе.

СТАРОЗАВЕТНЕ ФИГУРЕ У ПАРАКЛИСУ СВ. ДИМИТРИЈА

У потрбушјима лукова који спајају пиластре северног зида параклиса са бочним ступцима и стубовима средишњег дела наоса насликано је шест фигура старозаветних праведника. По свему судећи оне су се овде појавиле као прикладна "пратња" сликама из циклуса Генезе и немају симболично значење како је то често бивало у програмима цркава с краја XIII и почетка XIV века.[234]

Источни лук (црт. VII, 17 и 18) заузимају представе Адамових синова, Авеља и Сита (сл. 16). Авељ је представљен с традиционалним ликом младића без бркова и браде, са пастирским штапом у десној руци (сл. 17).[235] Праведни Сит, трећи Адамов син (1 Мој. IV, 25) насликан је као старији човек дуге, скоро сасвим седе браде и косе, у хитону и химатиону, са испруженом десном руком (сл. 18).[236]

Фигура Еноса,[237] Ситовог сина (1 Мој. IV, 26), налази се на јужној страни потрбушја средишњег лука параклиса (црт. VII, 12). Иконографско решење је једноставно. Представљен је старији човек, с косом зачешљаном иза ушију и краћом седом брадом, обучен у хитон и химатион. У левој руци држи развијени свитак, али на њему се више не види никакав текст (сл. 19).[238]

На северном делу потрбушја истог лука (црт. VII, 11) био је насликан још један праведник, али је његова фигура веома оштећена. Назире се да је имао свитак у левој руци. Како је од натписа преостао само епитет **п(ра)в(є)дн(и)**, идентификација се мора ослонити на Лукин опис Христовог генеалошког стабла (Лука III, 23–38).[239] Ту се након Еноса помиње његов син Каинан.[240]

232 Познато је да се васељенска црква строго придржавала канона Трулског сабора (692. година) који је прописивао ликовно изражавање хришћанске догме само путем јеванђељских представа. У декоративном програму цркве могло је бити места само за појединачне старозаветне теме симболичног – евхаристичког значења. Cf. о томе, нпр., Demus, *The Mosaics of San Marco*, vol. 2, 94 (са литературом).

233 Cf. G. Babić, *L'image simbolique de la "Porte fermé" à Saint Clement d'Ohrid*, in: Synthronon, Paris 1968, 145–151; Ђурић, *Византијске фреске*, 41, 197.

234 О представама старозаветних личности, Христових прародитеља, као тумачима Христове двоструке природе и тајне оваплоћења cf. S. Tsouji, *The Headpiece Miniatures and Genealogy Pictures in Paris. Gr. 74*, DOP 29 (1975), 188–202; Бабић, *Краљева црква*, 76, 86–87.

235 Фигура је у великој мери оштећена. О иконографији Авеља у средњовековној уметности cf. G. Henderson, *Abel und Kain*, LCI 1, 5–10; K. Wessel, *Kain und Abel*, RbK III, 717–722; A. Ulrich, *Kain und Abel in der Kunst. Untersuchungen zur Ikonographie und Auslegungsgeschichte*, Bamberg 1981.

236 Доста је друкчија физиономија праведног Сита на мозаику из горње зоне јужне куполе нартекса цариградске цркве Христа Хоре, где су представљене двадесет четири фигуре Христових предака, од Адама до Јакова (cf. *The Kariye Djami*, vol. 2, pl. 42, 46–57). Док је Сит у Дечанима са разбарушеном косом и брадом сличан св. Јовану Претечи, у Цариграду је он представљен као углађен старац, сасвим сед, са однегованом брадом.

237 В. Р. Петковић је мислио да је реч о Еноху (*Дечани*, II, 27).

238 И Енос има другачију физиономију у Хори: тамо је он представљен као сед старац са изразито дугом косом и брадом. Cf. *The Kariye Djami*, vol. 2, pl. 57.

239 Cf. и стихове из Прве књиге Мојсијеве (1 Мој. V, 1–32) на којима је Лукин опис заснован. Јеванђелист Матеј (I, 1–16) скраћено наводи "племе Исуса Христа" – од Аврама до Јосифа.

240 И приручник Дионисија из Фурне, настао у XVIII веку, али заснован на средњовековним традицијама, даје препоруке за сликање Христових прародитеља поштујући редослед из јеванђеља (Адам, Авељ, Сит, Енос, Каинан, Малелеило, Јаред, Енох, Метусал, Ламех, Ноје, Сим, Јафет, итд.); cf. Denys de Fourna, *Manuel*, 73. При

Најлошије су очуване фигуре на потрбушју западног лука параклиса. Од фигуре на северној страни (црт. VII, 5) преостао је само доњи део, док је фигура на јужном делу потрбушја лука (црт. VII, 6) у делимично бољем стању: види се једино да је била обучена у хитон и химатион. Како су и натписи уништени идентификација је, опет, заснована на подацима о Христовој генеалогији из јеванђељског текста. Ти подаци би указивали да су овде били представљени Малелеило и Јаред (Лука III, 37).[241] Могуће је, међутим (пошто је због недостатка простора избор морао бити ограничен), да је уместо њих био насликан неко од наредних, важнијих Адамових потомка – Енох, Метусал, Ламех или Ноје (Лука III, 36–37).[242]

томе је Каинан описан као старац са широком брадом (cf. ibidem), што би могло да одговара дечанском решењу, судећи по сачуваним деловима лица. У Хори је фигура Каинана веома оштећена (cf. *The Kariye Djami*, vol. 2, pl. 48).

241 Њих двојица насликани су у јужној куполи нартекса Хоре један до другог: Малелеило је приказан као човек дуге, седе косе (од целе фигуре сачуван је само део главе), а Јаред је скоро сасвим ћелав старац, дуге седе браде; cf. *The Kariye Djami*, vol. 2, pl. 49. Дионисијева Ерминија описује, међутим, Малелеила као ћелавог старца, а Јареда као старог човека, чија је брада издељена на три прамена; cf. Denys de Fourna, *Manuel*, 43.

242 С обзиром на појаву фигуре Авеља (лика који се појављује у суседном циклусу Генезе) на потрбушју источног лука, вероватније је да су на западном луку били насликани Ламех и Ноје (такође протагонисти циклуса Генезе). И литургијске књиге би налагале такав одабир личности. Наиме, током богослужења, недељама пред Божић (Недеља Праотаца и Недеља Отаца), помињу се само одабрани Христови преци. Cf., на пример, минеј за децембар, настао у трећој четвртини XIV века (НБС, *Дечани 38*, л. 98–116[a]; у овом контексту најзанимљивији је један тропар са јутрења Недеље отаца, исписан на л. 108[в]: праꙁьдньїкь праꙁдноүкмь вѣрньїи ѡ҃тць бж҃ст-вьньї҃х радост'но адама и авела чтоүще. сита и кноса бл҃жеще. кнѡха ноа, сим же нафета вьспокмь, авраама прѣжде ꙁакона просиꙗвша и бж҃ственаго исака їакѡва и їоүдоу, левию и цѣломоудрьного иѡсифа вьсхвалимь...).

GENESIS CYCLE AND OLD TESTAMENT FIGURES IN THE CHAPEL OF ST. DEMETRIUS

JELENA MARKOVIĆ - MIODRAG MARKOVIĆ

The Genesis cycle is painted on the vaults and higher wall zones of the St. Demetrius parecclesion and includes 46 compositions. The Creation of the world is depicted on 10 scenes, the story of Adam and Eve in 9, while legend of Cain and Abel is illustrated in 8 scenes. The cycle continues with the story of Lamech with 4, then the story of Noah and the Flood with 14 compositions. The last scene in the cycle is Building of the Tower of Babel.

This text primarily describes the cycle compositions and analyzes their relationship with older Genesis cycles.

For many years the appearance of illustrated events from the book of Genesis at Dečani have been an enigma. In the Byzantine world this theme is very rare, even unknown in monumental work, while in the West it is very popular. It has been assumed that painters from the Adriatic coast who kept in contact with Italian art centers were responsible for the frescoes at Dečani and the encyclopedic character of Dečani is compared with the narrative decor of gothic cathedrals. The persuasion in the dominance of western influence on the Genesis cycle of Dečani is strengthened by the fact that it is the only such example in the Byzantine world and because of the belief that the painter of Dečani was Srdj; he is assumed to be of coastal origin on the basis of his name. With regard to the crucial role played by Byzantium in the spreading of the Genesis theme in Italy, it has seemed that the most logical order of movement of the model was: Byzantium – Italy – painters from the Adriatic coast – Serbia. However, other evidence is not in harmony with this viewpoint. Comparing Dečani's scenes with corresponding scenes from the chapels of Palatina, Monreale and San Marco, the most important western monumental examples of the Genesis cycle, show insignificant and accidental parallels while showing many differences. On the other hand, Byzantine iconographic recension of the Genesis cycle, known only on the basis of illustrated manuscripts and as the subject in applied art, has a number of analogies at Dečani. These analogies are not present in such a quantity to allow discussion of a possible mutual prototype or of direct sources, but there are enough to determine the mutual origin of Serbian and Byzantine examples.

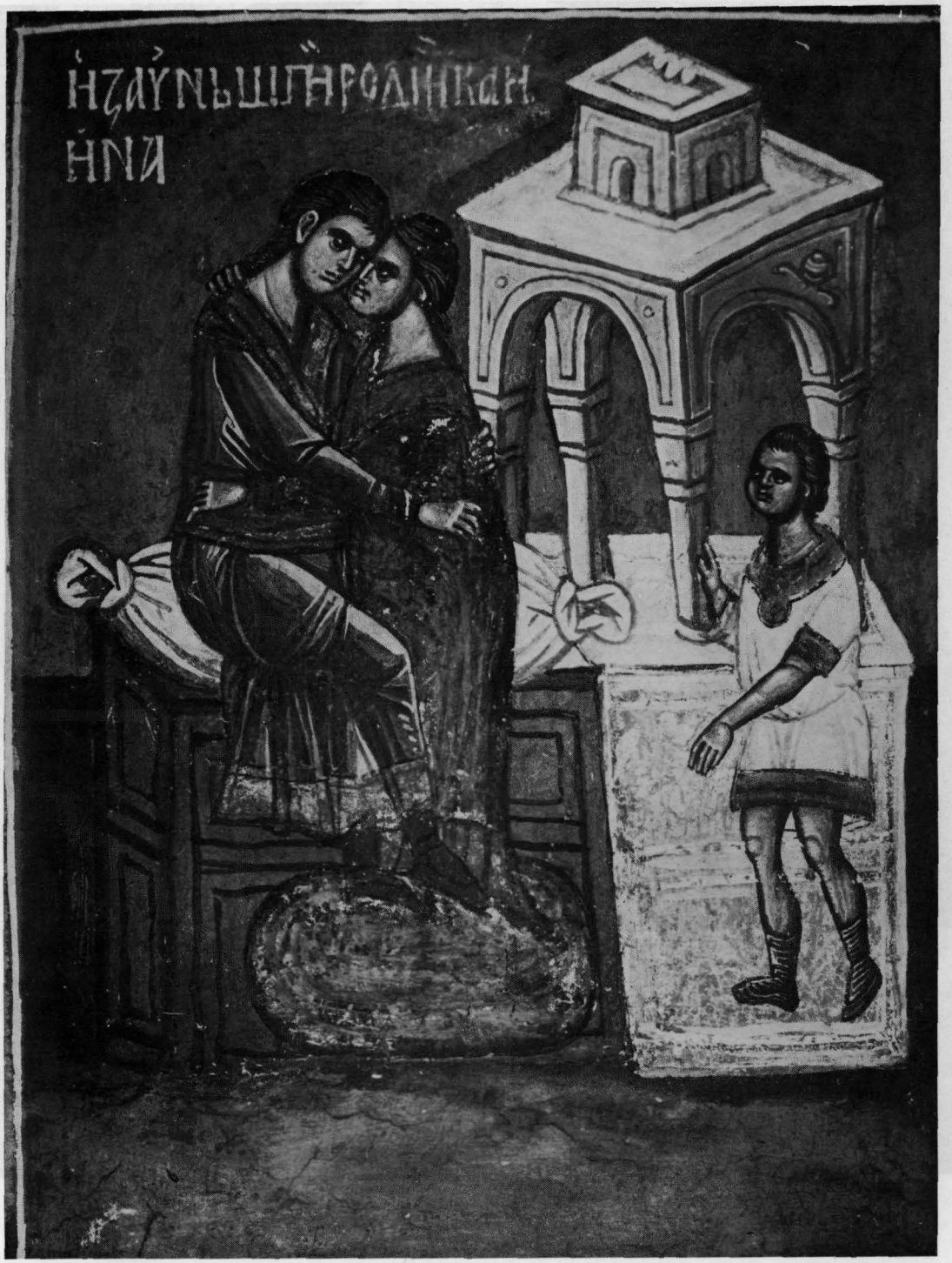
Unfortunately the prototype of Eastern Christian Genesis cycles can not be confidently determined. Ivory caskets with decorative scenes from Genesis appear in the era of the Macedonian Renaissance. Their production continues throughout the eleventh and twelfth centuries along with the well known illustrated Octateuch manuscripts. Richly decorated manuscripts containing sermons of monk Jacob Kokkinobaphos and scenes from Genesis appear also in the twelfth century. Therefore it can be concluded that somewhere from the tenth or eleventh century a spiritual climate was created which "softened" the famous decrees of the Troulo council and made possible the penetration of Old Testament themes into art. Indeed, they shall appear less often in monumental painting, but at the moment when work began on the fresco decoration at Dečani the ideological ground was already prepared. For example, the representations of the Old Testament prefiguration of the Mother of God and the story about beauteous Joseph are frequent since the close of the thirteenth century. The fact that the necessary technical preconditions existed at the time of appearance of the Genesis cycle at Dečani must not be disregarded either. The ambitious building project of the church at Dečani offered enough space to illustrate all the then known themes. Finally, the spirit of the Palaeologan Renaissance, when the number of cycles in church decorative programs expanded and when many episodes from Christian history were interpreted in detail in pictorial form, created the need for the emergence of an extensive monumental Genesis cycle.

Special attention is given to the Story of Lamech and an earlier unidentified scene painted in the third zone of the western chapel wall above the the Martyrdom of St. Demetrius. The Story of Lamech is illustrated by 4 compositions in Dečani which is an exceptional case in medieval Christian art, since the Book of Genesis only suggests it (Gen. IV, 23). The story is not described in Jewish apocrypha and pseudoepigrapha. The only place it is recorded is in the haggadah and later, in a somewhat changed variation, it entered into Christian tradition through the work of the church fathers. It is most often found in *palaia*, popular texts that describe Old Testament events.

The Dečani cycle on Lamech most probably had its origin in a *palaia* text. It comprises: Lamech Killing Cain, Lamech Killing the Adolescent, Lamech Returns Home and Talk to his Wives, Lamech Repents of His Sin. Some of the identifications are slightly different from those made by V. R. Petković.

The fragments of fresco painted in the third zone of the western chapel wall are identified as illustrating the Flood. The Flood scene would fit in ideally to the chronological flow of the cycle on the chapel walls, and the preserved figures indicate that some sort of cataclysm is depicted. Medieval Genesis cycles almost regularly include a Flood scene, and its exclusion from such a detailed cycle as that in Dečani would be unusual.

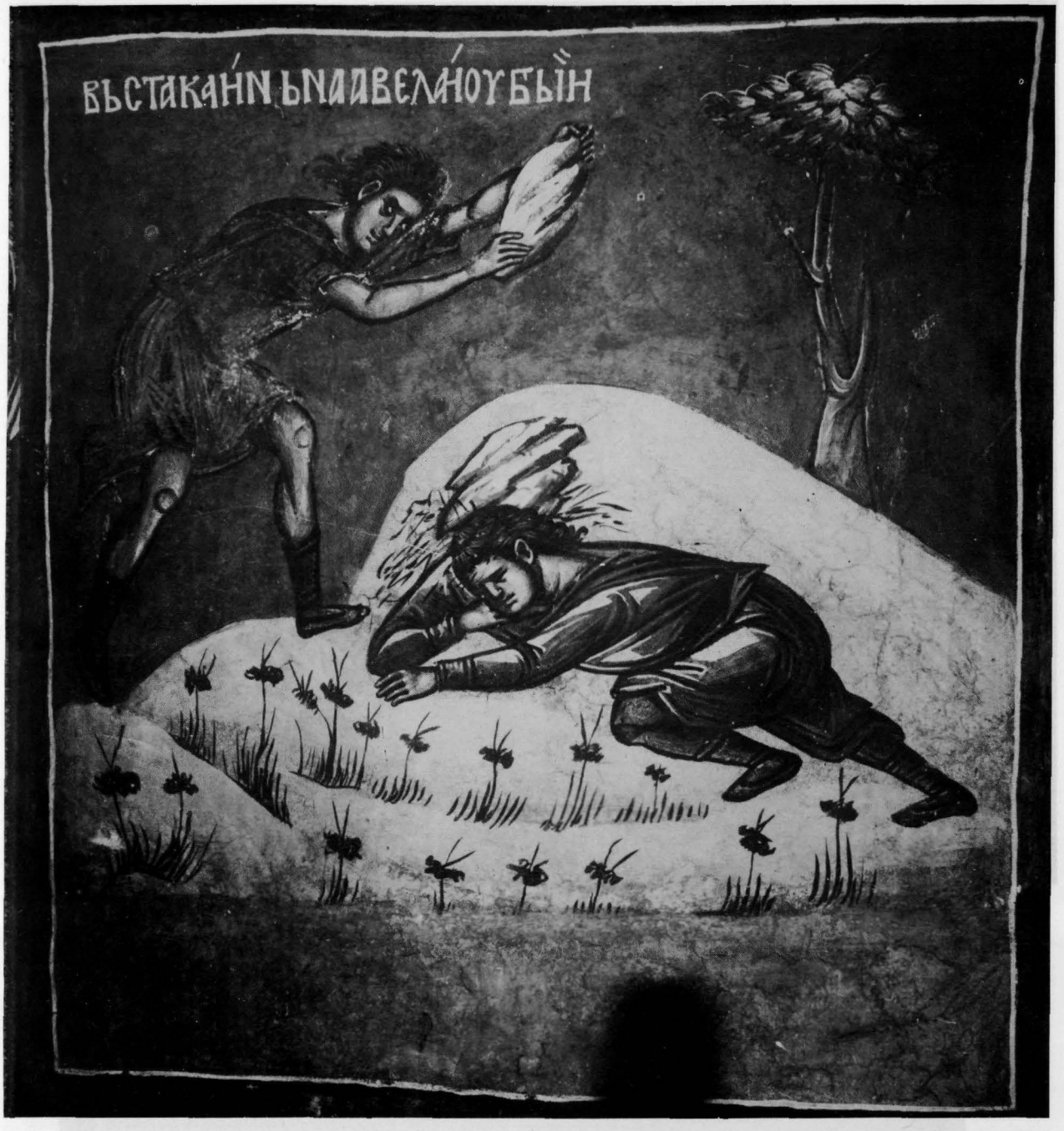
Six Old Testament patriarchs are painted on the arches that connect the pilasters of the northern chapell wall with the piers and columns of its southern side. Inscriptions identify Abel, Seth and Enosh, while the other three figures, due to damage, cannot be recognized.



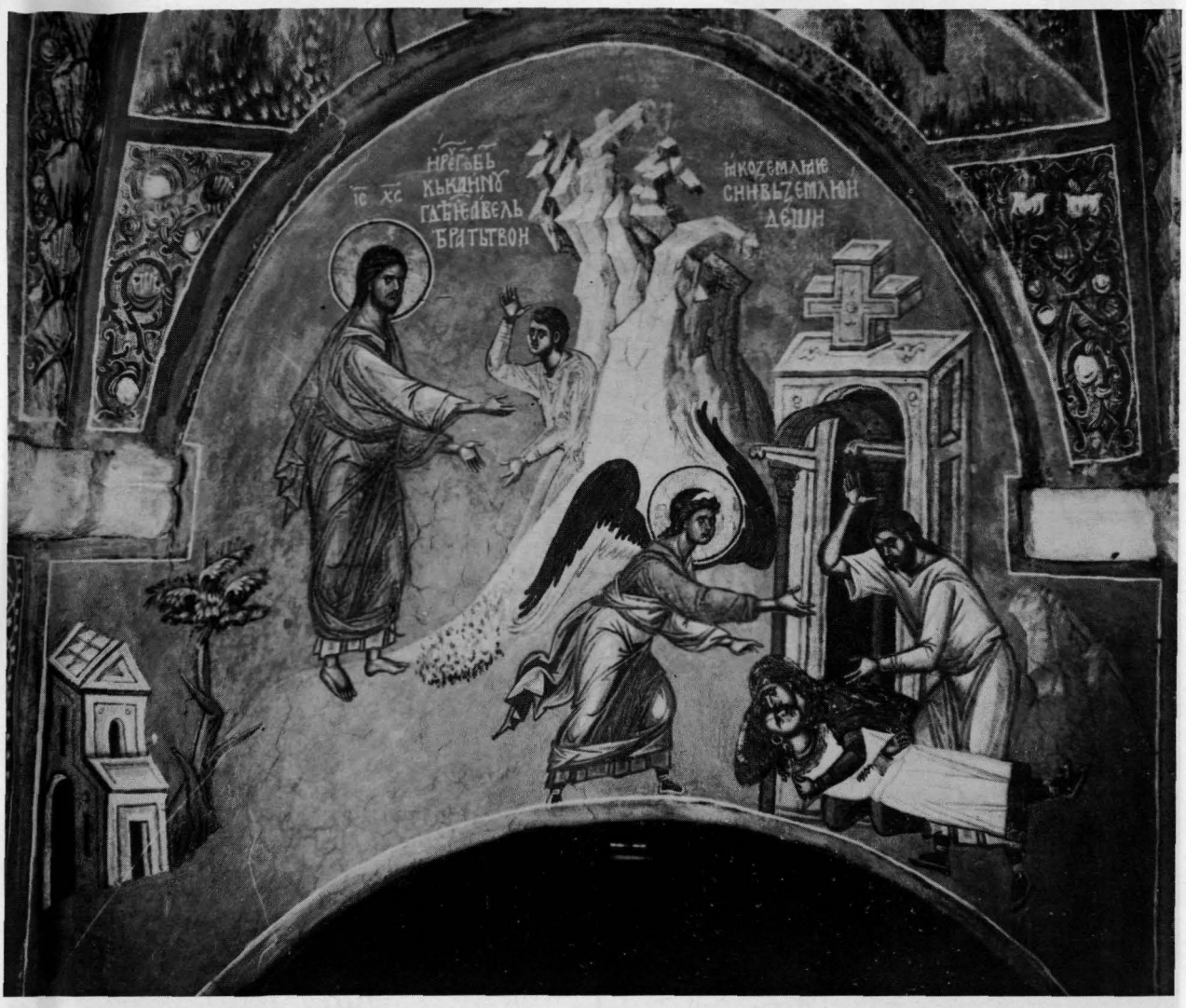
Сл. 1. Зачеће Каина — Fig. 1. Conception of Cain



Сл. 2. Авељ пастир и Каин ратар приносе жртву — Fig. 2. Abel, a Keeper of Sheep, and Cain, a Tiller of the Ground, Offering



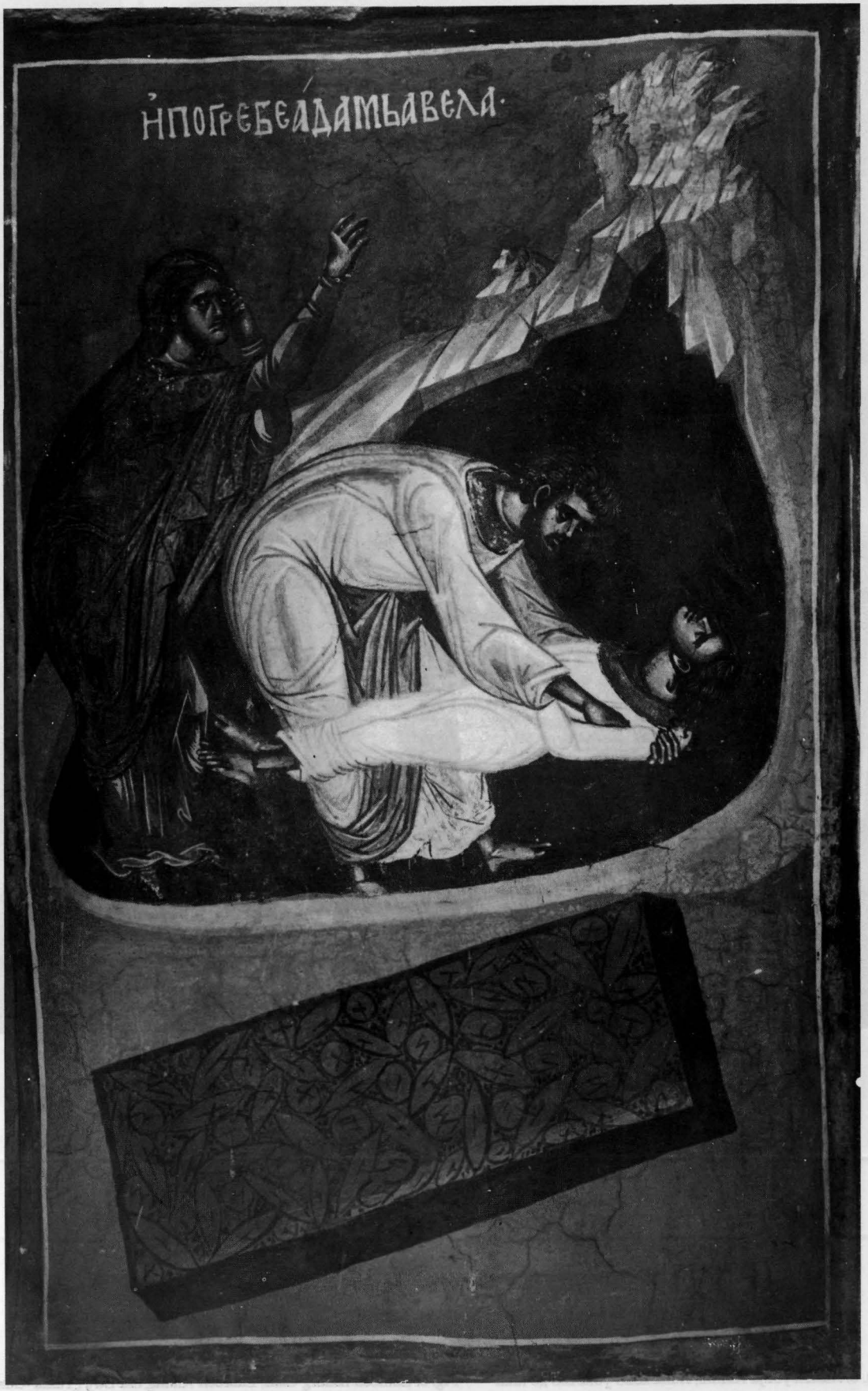
Сл. 3. Каин убија Авеља — Fig. 3. Cain Killing Abel



Сл. 4. Бог пита Каина за Авеља; Оплакивање Авеља — Fig. 4. Lord Talking to Cain ("Where is Abel your brother"); Lamentation over the Dead Abel

→

Сл. 5. Авељев погреб — Fig. 5. Entombment of Abel


ИПОГРЕБЕАДАМЬАВЕЛА·



Сл. 6. Ламех убија Каина; Ламехово убиство дечака — Fig. 6. Lamech Killing Cain; Lamech Killing the Boy (Tubal-cain)



Сл. 7. Ламех обавештава *своје жене о убиствима* — Fig. 7. Lamech Returns Home Bringing the Boy Being Killed

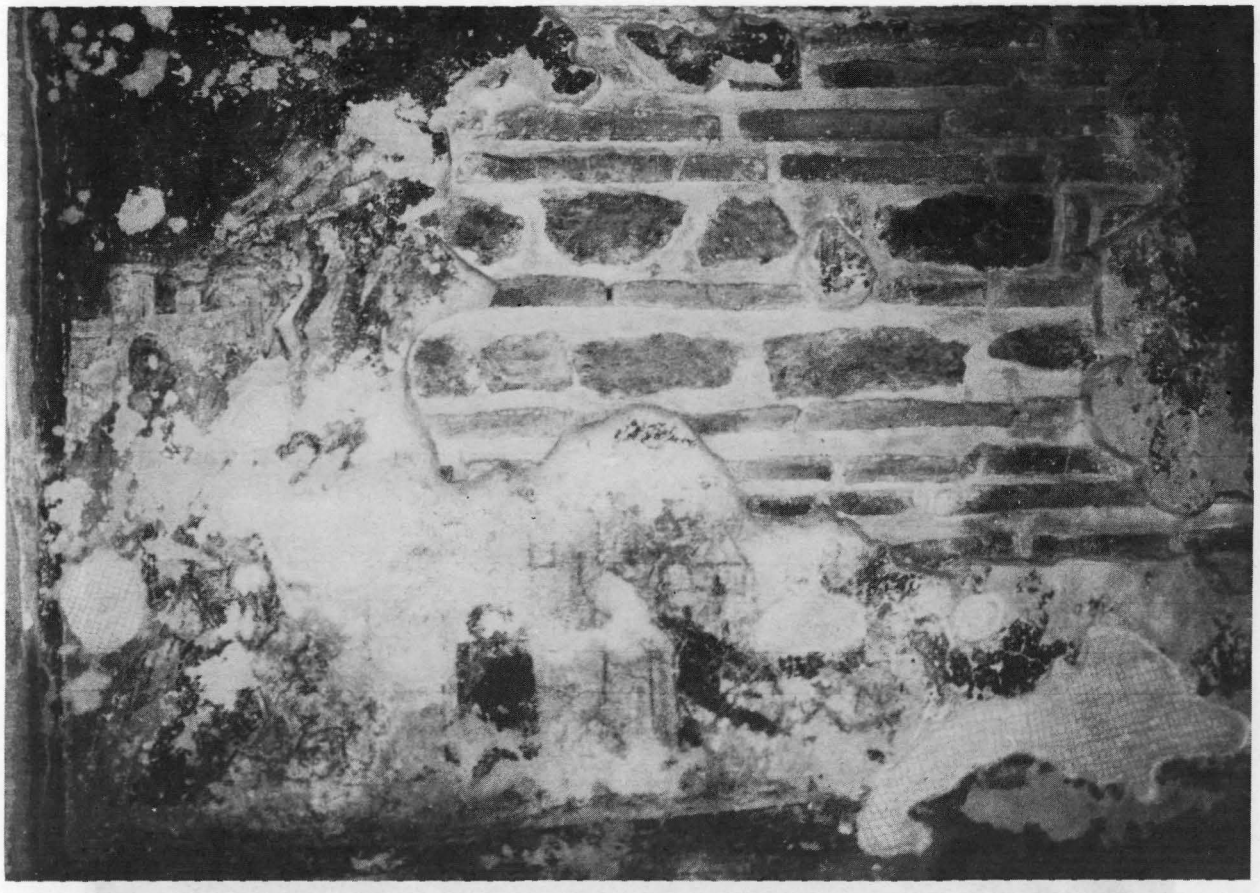


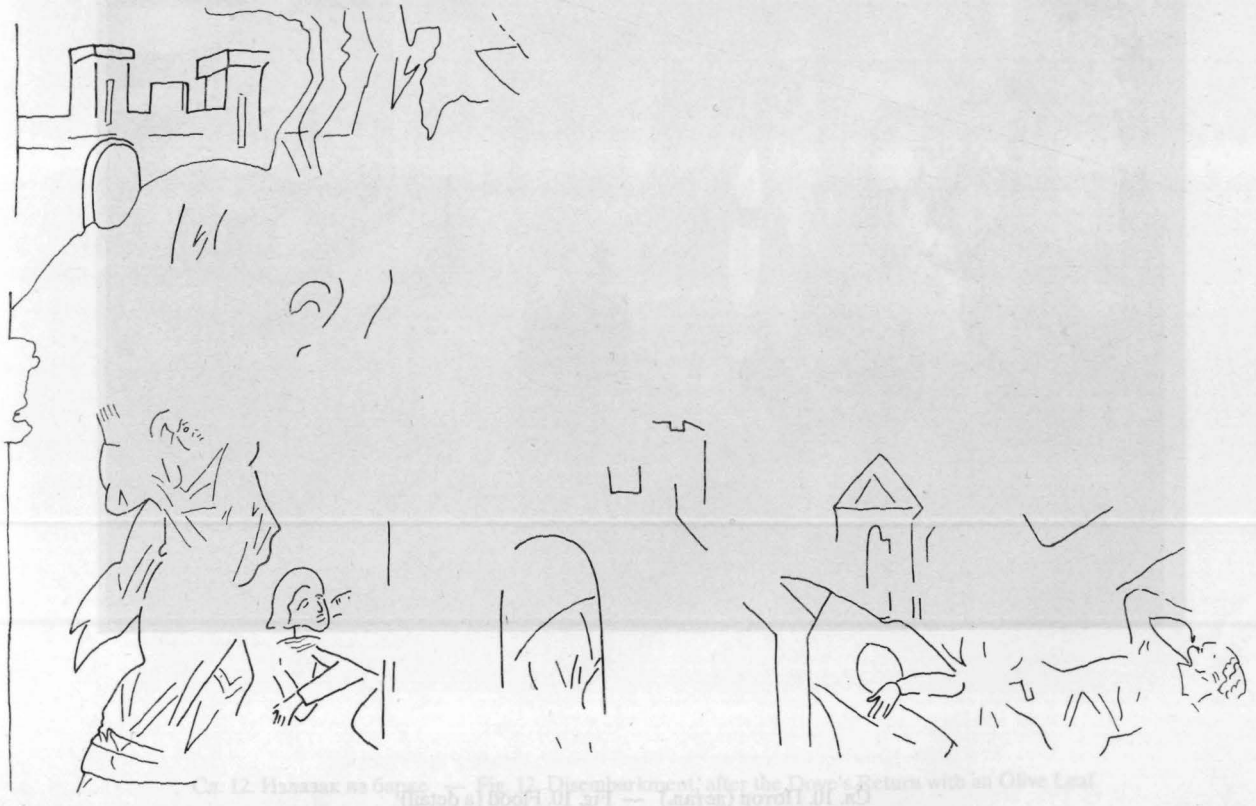
Сл. 8. Покајнички плач Ламехов — Fig. 8. Lamech Repents of His Sin

→

Сл. 9. Потоп (?) — Fig. 9. Flood (?)

Сл. 11. Потоп (цртеж Д. Војводић, А. Нитић) — Fig. 11. Flood (drawing by D. Vojvodić, A. Nitić)







Сл. 10. Потоп (деталь) — Fig. 10. Flood (a detail)



Сл. 12. Излазак из барке — Fig. 12. Disembarkment, after the Dove's Return with an Olive Leaf



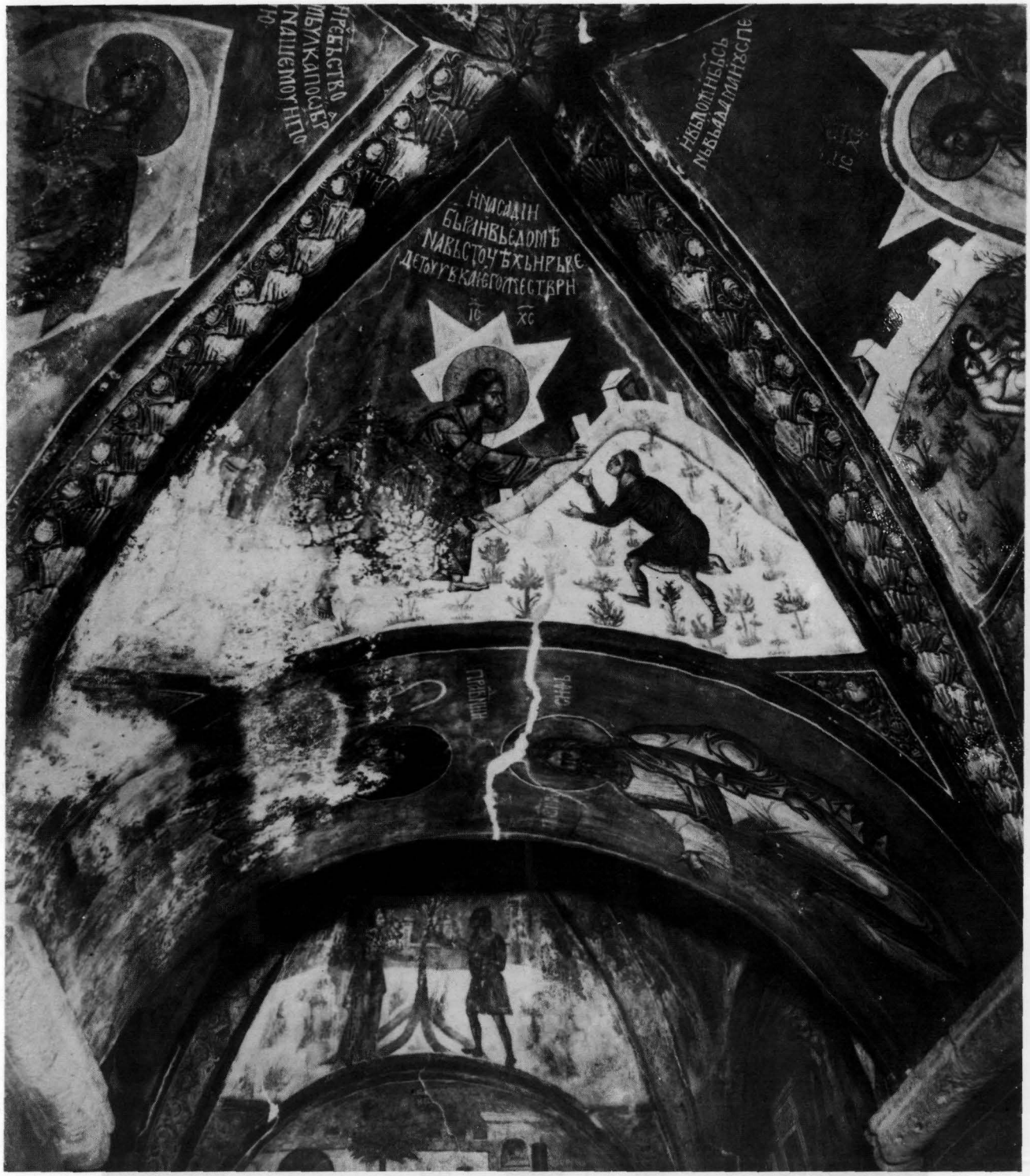


Сл. 13. Ноје сади виноград — Fig. 13. Noah Planting the Vineyard

Сл. 14. Ноје благосиља Сима и Јафета (детаљ) — Fig. 14. Noaħ Blesses Shem and Japheth (a detail)



Сл. 15. Зидање Вавилонске куле — Fig. 15. Building the Tower of Babel



Сл. 16. Праведни Авељ и праведни Сит — Fig. 16. Abel the Just and Seth the Just





Сл. 17. Праведни Авељ — Fig. 17. Abel the Just
Сл. 18. Праведни Сит — Fig. 18. Seth the Just



Сл. 19. Праведни Енос и непознати праведник — Fig. 19. Enosh the Just and unknown Old Testament figure

ЦИКЛУС СВ. ДИМИТРИЈА

САЊА ПАЛИЋ

Испод циклуса *Стварање света*, а изнад зоне стојећих фигура, на западном зиду и пиластрима северног, на северној страни северозападног ступца и у апсиди северног параклиса, насликан је циклус живота и чуда св. Димитрија Солунског. Састоји се од дванаест сцена (цртеж бр. VIII, сцене бр. 56–57), од којих су шест у олтару, а шест на зиду, тј. на пиластрима и на ступцу. То су *Св. Димитрије дели милостињу*,[1] *Молитва св. Димитрија у тамници, св. Димитрије благосиља Нестора да убије Лија, св. Нестор убија Лија, Погубљење св.Нестора, Страдање св. Димитрија, Епарха Илирика носе у храм св. Димитрија ради излечења, св. Димитрије спасава Солун од глади, св. Димитрије подиже палу кулу Солуна, Визија Илустријева о анђелима који доносе налог св. Димитрију да напусти град, св. Димитрије спасава Солун од напада Кумана* и *св. Димитрије убија бугарског цара Калојана.*

Најбоље су сачуване две сцене на северној страни северозападног ступца, посвећене св. Нестору, и фреске на пиластрима северног зида и у јужном делу олтарског простора (изузев сцене *св. Димитрије спасава Солун од напада Кумана*, која је јако оштећена у доњем левом углу). Остале фреске у олтарском простору параклиса св. Димитрија, нарочито две централне: *св. Димитрије дели милостињу* и *Илустријева визија*, јако су оштећене. Поредећи их са фотографијама које су 1941.г. објавили Влад. Р. Петковић и Ђурђе Бошковић у монографији манастира Дечана,[2] јасно се види да су оне изузетно страдале од тог времена до данас. Сцена *Страдање св. Димитрија* на западном зиду видљива је само у фрагментима.

Циклус св. Димитрија, уз две сцене посвећене св. Нестору, као што је и уобичајено, садржи још четири сцене из живота свеца, док су на осталих шест приказана чуда. Иконографија циклуса је заснована на опису живота и страдања св. Димитрија[3] и две књиге чуда.[4] Такође, дечански мајстор се при стварању једне сцене инспирисао и похвалном беседом солунског архиепископа Плотина.[5] Што се тиче фреске *Св. Димитрије спасава Солун од напада Кумана*, она припада типу многобројних чудесних спасавања града од разних непријатеља, мада саме Кумане не помиње ни један познати хагиографски извор. Поредећи фреске са књижевним делима, види се да их је уметник изузетно добро знао, и да се, најчешће, и у детаљима држао текста.

1 В. Петковић сматра да ова сцена представља изливање мира из моштију св. Димитрија, cf. Петковић, *Дечани*, II, 58–59. Као дељење милостиње идентификовао је Делијанис, *Иконографија св. Димитрија*, 158–160. Исто, Ј. Радовановић, *Иконографија живота и чуда светог Димитрија на фрескама манастира Дечана*, in: *Иконографска истраживања српског сликарства XIII и XIV века*, Београд 1988, 117–125 (исти рад на немачком, *Heiliger Demetrius – die Ikonographie seines Lebens auf den Fresken des Klosters Dečani*, in: L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIVe siècle, Belgrade 1987, 75–88).

2 Петковић, *Дечани*, II, Т. CCXCVI, CCXCVIII.

3 PG 116, col. 1167–1202; *Великия минеи четии*, т. 6, Санкт–Петерсбургъ 1880, col. 1872–1912. О изворима су писали Делијанис, op. cit., 4–6 и 269–273a; Баришић, *Чуда св. Димитрија*, 16–29; Lemerle, *Les plus anciens recueils*, I, 9–10, II, 197–203.

4 PG 116, col. 1203–1382. О изворима, cf. Делијанис, op. cit., 4–6 и 269–273; Баришић, op. cit., 16, 20, 30–32; Lemerle, op. cit. I, 10, 12–39.

5 Цитирано по Делијанису, op. cit., 158–160; Радовановић, op. cit., 118–119. Плотинову беседу је објавио Theophilos Ioannu, in: Μνημεῖα ἁγιολογικά, Venetia 1884, 44.

Дечански циклус је најопширнији сачувани циклус св. Димитрија не само у српском него и у византијском монументалном сликарству. Тако за чак четири сцене (*св. Димитрије дели милостињу, св. Димитрије спасава Солун од глади, св. Димитрије подиже палу кулу града Солуна* и *Илустријева визија*) није могуће наћи паралеле на сачуваним споменицима, како то добро примећује Ј.Радовановић.[6] Но, чудно је да он фреску *св. Димитрије брани Солун од Кумана* идентификује као словенски напад на Солун.[7] Тачно је да иконографија ове сцене са св. Димитријем који стоји на солунском бедему и пробада копљем непријатеља одговара чуду у коме се описује одбрана Солуна од Словена,[8] али нема разлога да се занемари натпис који сасвим прецизно говори о Куманима. Када су се средином XI века Кумани појавили на Балканском полуострву, и житије и књиге о чудима св. Димитрија су већ биле формиране. Населивши се у Подунављу, Кумани су постали део Другог бугарског царства, учествујући активно у борбама које су бугарски цареви водили против византијских и српских владара, а често и самостално, предузимајући пљачкашке походе на ове територије.[9] У једној од борби предвођени царем Калојаном (1197–1207) дошли су 1207. и до Солуна. Град није пао захваљујући метежу који је настао после изненадне смрти бугарског цара[10] (догађај је приказан и на једној од фресака овог циклуса у Дечанима), но изгледа да су Кумани, чувени по својој свирепости, остали добро запамћени свуда где су прошли. То важи и за српске крајеве; још од почетка XIII века па надаље, српски владари су се у више наврата сретали са Куманима, који су користили сваку погодну прилику да пљачкају и пале српске територије (и цркве).[11] Да ли је сликар циклуса св. Димитрија у Дечанима када је радио ову фреску имао у виду управо бугарско–куманску опсаду Солуна, дакле један одређени историјски догађај, или је овде изабрао Кумане као алузију на непријатеље хришћана и Србије, питање је на које се не може са сигурношћу одговорити. У сваком случају, био је одлично образован, и добро је познавао текуће прилике. Да ли је он био "Срђ грешни"[12] (потписан у јужном делу параклиса испод фреске *Зачеће Каиново*) или је то неки анонимни мајстор, не зна се. Но додајући овакав наслов већ постојећој иконографији спасавања града, уметник је дао свој допринос обогаћујући приче о чудима св. Димитрија.

Изгледа да још једна фреска има историјске импликације. То је *св. Димитрије убија бугарског цара Калојана*. Мада се овај догађај помиње у житију лако је могуће да је постојао и један посебан разлог да буде укључен у дечански циклус.[13] Наиме, иако Стефан Дечански (1322–1331) није стигао за живота да доврши градњу и ослика манастир Христа Пантократора у Дечанима, сигурно је да је његов син и наследник, краљ и цар Стефан Душан (1331–1355), завршавајући очеву задужбину поштовао и његову првобитну замисао у посвети простора. Северни параклис је посвећен великомученику, али пре свега светом ратнику Димитрију, заштитнику у борби многих припадника српске и византијске властеле и владара. Вероватно је међу њима био и Стефан Дечански. И као што је Солуну, граду св. Димитрија, већ поменуте 1207. запретила опасност од Бугара, исто се не једном дешавало и Србији. Тако је и сам Стефан Дечански водио рат и победио 1330. бугарског цара Михаила Шишмана (1323–1330) у чувеној бици код Велбужда (Ћустендила). Могуће је да се овом фреском, као симболичким приказом кажњавања непријатеља, али не било ког, већ јасно национално

6 Радовановић, op. cit., 124–125.

7 Ibidem, 122, н. 52 и 53; Петковић, *Дечани*, II, 70; К. Делијанис ову сцену наводи као *Св. Димитрије брани Солун од варвара*, op. cit., 174, без икаквог коментара о легенди. Cf. и С. Радојчић, *Фреска Константинове победе у цркви Св. Николе Дабарског*, ГСНД XIX (1938), 98, сл. 8.

8 PG 116, col. 1288–89.

9 Острогорски, *Историја Византије*, Београд 1959, 378, н. 3, 340, 400, 411; *Историја српског народа* I, 269–270, 298.

10 Острогорски, op. cit., 400; *Историја српског народа* I, 269–270, 298.

11 *Историја српског народа*, I, 270, 442, 469; Р. Грујић, *Палестински утицаји на св. Саву при реформисању монашког живота и богослужбених односа у Србији*, Светосавски зборник I, Београд 1936, 291–293.

12 Радовановић, op. cit., 124 (уз навођење старије литературе). В. Петковић сматра да је Срђ насликао циклус Стварања света, у своду и горњим зонама параклиса. Он такође мисли да је, судећи по имену, овај уметник могао бити пореклом са Приморја, cf. Петковић, *Дечани*, II, 70.

13 Радојчић, op. cit., 97.

одређеног, на истакнутом месту, уз саму олтарску преграду, страдањем једног опомиње на смрт другог бугарског цара, и захваљује и подсећа на једну недавну српску победу.

У овом коментару сцене су набројане и описане хронолошким редом, мада сликар није увек поштовао редослед догађаја. Величина простора који је имао на располагању одредила је распоред сцена. Ипак, иако су догађаји испремештани, могуће је успоставити низ. Циклус почиње у горњој зони олтарског простора, испод Богородице којој се клањају два арханђела (*св. Димитрије дели милостињу, св. Димитрије моли Бога* и *св. Димитрије благосиља Нестора*), потом иде преко северозападног ступца (две сцене посвећене св. Нестору) до западног зида (*Страдање св. Димитрија*). Даље се нижу чуда, на пиластрима северног зида (*Епарха Илирика носе у храм св. Димитрија, св. Димитрије спасава Солун од напада Кумана* и *св. Димитрије убија бугарског цара Калојана*) и у доњој зони олтарског простора, испод сцена набројаних на почетку (*св. Димитрије спасава Солун од глади, св. Димитрије подиже палу кулу града Солуна* и *Илустријева визија).*

Што се тиче легенди, оне су очуване на већини сцена (нестале су са јако оштећених фресака дељења милостиње, подизања куле и смрти св. Димитрија), док се на фресци *Илустријева визија* назире део легенде коју ни В. Петковић ни Ј. Радовановић нису видели: и в[ь]⟨ꙁвѣсти⟩ш⟨є аггє⟩л⟨і⟩ ... иꙁиди иꙁ ⟨града сєго⟩. Интересантно да је једино на тој фресци св. Димитрије сигниран грчки: ὁ ἁγ[ιος] Δη<μητριος>. Јасни и читки, остали натписи су углавном добро прочитани.[14]

Фреском *св. Димитрије дели милостињу* започиње циклус његовог живота (црт. VII, 56). Рођен у богатој солунској породици, св. Димитрије је брзо напредовао у војној служби и тако врло млад дошао до функције заповедника целе солунске области. После смрти својих родитеља, који су га у тајности васпитавали да буде хришћанин, он одлучи да подели све своје имање просјацима и невољнима. У средини фреске се једва назире доњи део фигуре светитеља. Он стоји на постољу, окрећући се ка некој врсти високе посуде, на којој је његово благо представљено жутим јајоликим предметима. Обучен је у дугу љубичасту хаљину, са зеленим огртачем до колена. Јасно се истиче бела постава; оковратник огртача, бордуре на хаљини и наруквице су украшени златом. Треба истаћи да је уметник насликао исту овакву одећу на свим фрескама где, с обзиром на захтеве приче, св. Димитрије носи грађанско одело. С обе стране светитељу прилазе по четири личности. Десно су сиромаси, са прегачама око бокова, без огртача или са остацима огртача на леђима; прва двојица се савијају и пружају руке ка посуди са благом а двојица иза њих разговарају. Лево су три мушкарца и једна жена на крају колоне. Они носе дугачке, украшене хаљине, са кратким огртачима (изузев женске фигуре – њен огртач је дуг, пребачен преко главе). Окренути су ка св. Димитрију, на кога указују подигнутим рукама. Иза ове групе је грађевина која се наставља у дугачак низак зид, на којем је, на десној страни, једна крстообразна структура. Изгледа да се за ову сцену уметник надахнуо похвалном беседом солунског архиепископа Плотина (op. cit., стр. 44).[15]

Лево од ове је сцена *св. Димитрије моли Бога у тамници* (црт. VII, 57). Цар Максимијан, огорчен противник Христове вере, вративши се после једног успешног војног похода у Солун, сазна да је његов високи службеник Димитрије хришћанин. Дошавши пред Максимијана Димитрије одбије да се одрекне Христа, па по царевој заповести буде бачен у тамницу. Док се молио Богу за избављење, јави му се анђео са мученичким венцем и охрабри га (Великія минеи, стуб 1886; PG 116, col.1177–78, 1191–92).[16] На постољу, окренут надесно, стоји светитељ дижући обе руке у молитви, гледајући увис, одакле се, уместо анђела, из

14 Запажене мале разлике између нашег и Петковићевог читања односе се на фреске: *св. Димитрије благосиља Нестора да убије Лија*, на којој је В. Петковић прочитао: Сты Димитрик вл҃свлкеть Нестора да ѵвыік Лѵа (cf. Петковић, *Дечани, II*, 59), уместо с(вє)ты дїмитрік вл(агосло)ви нестора да ѵвыік лѵа. Такође, легенду на фресци *св. Димитрије убија бугарског цара Калојана* В. Петковић је прочитао Сты Димитрик проводѣ цр҃а Калоіана ꙁагоранїна (cf. Петковић, *Дечани*, II, 58), мада се јасно види с(вє)ты димитрік проводѣ ц(а)ра калоіана ꙁагоранина. Ј. Радовановић је преузео Петковићево читање, cf. Радовановић, op. cit., 119 и 124.

15 Cf. н. 1 и 5 supra.

16 Петковић, *Дечани,* II, 58, Т. CCXCVIII; Делијанис, op. cit., 160–162; Радовановић, op. cit., 119.

сегмента неба појављује рука Бога–Оца која га благосиља. Испред светитеља обученог у грађанско одело је пулт са отвореном књигом. У позадини је архитектура.

Десно од сцене Дељења милостиње је *св. Димитрије благосиља Нестора да убије Лија* (црт. VII, 58). После затварања св. Димитрија, да би прославио успех у рату из којег се вратио, цар Максимијан одлучи да приреди игре. Главни такмац, царев љубимац, био је горостас Лије, који је своје противнике усмрћивао у борби тако што их је бацао на врхове копаља и друге оштрице окренуте увис. Како су често хришћани били његове жртве, један голобради младић, Нестор, такође хришћанин, реши да му се супротстави и тако спасе своју браћу. Пре борбе Нестор посети св. Димитрија у тамници; овај га благослови, проричући му победу у борби, али и потоњу мученичку смрт (Великія минеи, стуб. 1872, 1886–7, 1961; PG 116, col. 1177–78, 1193–94).[17] На левој половини сцене седи св. Димитрије на високој клупи са супеданеумом, обучен на уобичајени начин. Нагиње се и десном руком благосиља Нестора, који му прилази јако савијеног горњег дела тела, с подигнутом десном руком у ставу говорника. И он носи грађанско одело. Иза св. Димитрија су један чемпрес и тробродна грађевина, а иза Нестора низак зид са украсом у облику маскерона.

На северној страни северозападног ступца, испод фреске *Убиство Авеља*, налази се сцена борбе Нестора и Лија, тј. *св. Нестор убија Лија* (црт. VII, 59). Оснажен речима св. Димитрија, Нестор је изашао на мегдан Лију и, супротно свим очекивањима, победио (Великія минеи, стуб. 1872, 1888, 1961; PG 116, col. 1171–72, 1176–1180, 1195–96).[18] У арени лево у краткој хаљини, са малим штитом у левој и високо подигнутом десном руком, у великом раскораку, стоји св. Нестор. Испред њега, на десној половини сцене, Лије, у војничком оклопу, губи равнотежу и пада на леђа, на оне исте оштрице на којима су нашли смрт његови противници. На арену воде четири висока степеника; иза ње је тробродна грађевина, са царском ложом, на којој се види биста цара, са златном круном на глави. Он у тузи наслања главу на десну руку.

Испод ове фреске је сцена *Погубљење св. Нестора* (црт. VII, 60). Разљућен Несторовом победом, цар нареди да му се одруби глава. Тако и буде. Св. Нестора изведу код Златних врата и ту погубе (Великія минеи, стуб. 1961, 1888; PG 116, col. 1197–98, 1172, 1179–80).[19] У пејсажу стоји св. Нестор, у војничком оделу са златним оклопом, окренут надесно, тела и главе нагнутих унапред, руку испред тела. Иза њега, снажно замахујући десницом, у којој држи исукани мач, стоји војник, са шлемом на глави, спреман да изврши цареву наредбу. Са обе стране св. Нестора је по једно дрво, а десно је и мала тробродна грађевина. Иза овог пејсажа виде се зидине града, са Златним вратима, у чијој лунети је попрсје арханђела (сл. 1).

После ове сцене циклус прелази на западни зид, где је у зони изнад стојећих фигура *Страдање св. Димитрија* (црт. VII, 61). Сазнавши да је он својим благословом охрабрио Нестора, цар бесан нареди да се погуби и св. Димитрије, у тамници у којој је био затворен (Великія минеи, стуб. 1872, 1888–89, 1960; PG 116, col. 1172, 1179–82, 1197–98).[20] Фреска је изузетно оштећена. Лево се назиру четири војника са шлемовима на главама, који дугачким копљима пробадају светитеља. Св. Димитрије седи на високој клупи са супеданеумом, у дугачкој хаљини са жутим оковратником који се спушта на груди као тавлион, само што има облик крста. Он подиже десну руку високо изнад главе, допуштајући тако да га, као Христа,[21] прободу испод десног ребра. С неба слеће анђео носећи у рукама мученички венац.[22] Десно, поред светитеља, стоји његов слуга Луп, држећи светитељеве крваве хаљине, којима ће потом учинити многа чуда и излечења. У позадини се виде делови сложене архитектуре (сл. 5).

17 Петковић, *Дечани*, II, 59, T. CCC; Делијанис, op. cit., 162–3; Радовановић, op. cit., 119.

18 Петковић, *Дечани*, II, 59, T. CCCI; Делијанис, op. cit., 163–5; Радовановћ, op. cit., 120.

19 Петковић, *Дечани*, II, CCCI; Делијанис, op. cit., 165–6; Радовановић, op. cit., 120.

20 Петковић, *Дечани*, II, 58, T. CCLXXII; Делијанис, op. cit., 166–7; Радовановић, op. cit., 120, цртеж на стр. 121.

21 Петковић, *Дечани*, II, 69.

22 Петковић, *Дечани*, II, 58, и Радовановић, op. cit., 120, мисле да мученички венац доноси Христ, иако се јасно распознаје крилата фигура анђела. У овој сцени и на другим споменицима види се фигура анђела, in: A. Xyngopoulos, Ἡ τοιχογραφία τοῦ μαρτυρίου τοῦ Ἁγίου Δημητρίου εἰς τοὺς Ἁγ. Ἀποστόλους Θεσσαλονίκης, in: Δελτίον ΧΑΕ, περ. Δ′, τ. Η′ (1975–1976), 1–18, πίν. 1–4, εἰκ. 1.



Украси на сликаној архитектури из сцене Погубљење св. Нестора — Decoration of the arhictectural background (Slaughter of St. Nestor)

Следеће сцене су посвећене чудима св. Димитрија. Све се налазе у зони изнад стојећих фигура, било на пиластрима северног зида било у апсиди параклиса. На средњем северном пиластру (има их укупно три) јесте фреска *Чудесно излечење епарха Илирика у храму св. Димитрија* (црт. VII, 63). У натпису се не каже како се звао тај епарх. Јер, у храму Св. Димитрија у Солуну двојица илирских епарха су били излечени. Обојица су историјске личности. Један, Леонтије (помиње га и у Великія минеи, стуб. 1889–1890, 1897, 1903; PG 116, col. 1172, 1181–84, 1199–1201) [23] у знак захвалности за излечење подигао је две цркве Св. Димитрија, у Солуну и у Сирмијуму (данашњој Сремској Митровици). Други се звао Марјан, и вероватно фреска приказује њега (Великія минеи, стуб. 1904–05: PG 116, col., 1209–12).[24] Изнемоглог од болести донели су га у храм где је чудесно излечен. Тако је и приказан на слици: онемоћалог старца, у дугој белој хаљини, носе на рукама два богато обучена младића. У епарховој пратњи је још петоро њих (два младића су испред групе, а три иза), и сви имају украшене тунике које им сежу до колена. У позадини је зграда са бифором на фасади и отвореним тремом са стубовима на спрату, са десне стране (сл. 2).

У олтарском простору, испод сцене са молитвом св. Димитрија јесте фреска *св. Димитрије спасава Солун од глади* (црт. VII, 65). После дуготрајне опсаде града и пустошења његове околине Солун је остао без намирница. Ниједан брод није смео да се усидри у луци, све док се св. Димитрије није јавио у сну једном трговцу и рекао му да своју лађу са житом окрене пут Солуна. После тога су почели да пристижу и други бродови (Великія минеи, стуб. 1905–6, 1939–43; PG 116, col. 1251–56).[25] Будући на узаном а дугачком простору, фреска је подељена по хоризонтали на два дела. У доњем је лађа са заспалим морнаром, који једном руком придржава крму. Испред њега у десном делу сцене, стоји св. Димитрије, у грађанском

23 Петковић, *Дечани*, II, 58, T. CCLXXXVI; Радовановић, op. cit., 122; Lemerle, op. cit., II, 197–203.

24 Делијанис, op. cit., 169–70; Радовановић, op. cit., 120; Lemerle, op. cit., I, 57–67.

25 Петковић, *Дечани*, II, 58, T. CCXCVII; Делијанис, op. cit.,170–171; Радовановић, op. cit., 122; Lemerle, op. cit., I, 101–103.

оделу. Он се нагиње ка морнару и благосиља га. У горњем делу је опет приказан Солун; виде се зидине са кулама и врхови тробродне базилике.

Такође у апсиди, испод фреске са благосиљањем Нестора, јесте сцена *св. Димитрије подиже палу кулу града Солуна* (црт. VII, 67). После смрти солунског архиепископа Јована чести земљотреси почеше да погађају град. Мислећи да су бедеми Солуна пали, групе Словена из околине крену ка граду у намери да га опљачкају. Стигавши пред Солун, пошто су се уверили да су његови бедеми неоштећени, вратише се необављена посла (PG 116, col. 1345–48).[26] Прави протагонист сцене је архитектура , тј. град Солун чији приказ заузима безмало целу површину зида. Унутар зидина, на којима су симетрично распоређене мање и веће куле, јесу тробродна црква са звоником, ротонда, једна велика грађевина са кулом на врху, многобројни кровови кућа па чак и један антички стуб. У десном углу испред града стоји св. Димитрије, обучен у панцирну кошуљу од злата, са малим штитом на леђима и припасаним мачем са леве стране. Он се окреће налево и обема високо подигнутим рукама придржава накривљену кулу на бедемима Солуна. Ово је једина сцена која се не ослања директно на текст – јер нигде се не помиње да је светитељ лично спасао градске зидине. Но, пошавши од хагиографских извора, уметник је причу преточио у оригиналну иконографију, наглашавајући још једном улогу св. Димитрија у спасавању његовог града од разних невоља.

Још једна фреска из циклуса св. Димитрија се налази у олтарском простору северног параклиса, испод сцене *Дељење милостиње.* То је *Визија Илустријева о анђелима који доносе налог св. Димитрију да напусти град* (црт. VII, 66). Још увек се назире део натписа изнад леве половине сцене, који ни В. Петковић ни Ј. Радовановић нису видели.[27] У току опсаде, док се побожни Солуњанин Илустрије молио у цркви Св. Димитрија за спас града, уђу два лепо обучена човека за које је он претпоставио да су царски службеници. Али њих на вратима своје крипте сачека св. Димитрије, и поздрави их. То су у ствари били анђели који су донели поруку светитељу да треба да напусти град, јер је Бог решио да га преда у руке непријатељу. Св. Димитрије то одбија речима, да ако се спасе град, спашће се и он, а ако пропадне град, страдаће и он с њим, па се врати у своју крипту. Тог трена анђели нестану. Илустрије о свом виђењу извести грађане, који охрабрени крену у борбу и после три дана поразе непријатеља (Великія минеи, стуб. 1873–74, 1891–94, 1908–10; PG 116, col. 1315–21).[28] Ова фреска се састоји заправо из две сцене. Лево су два анђела, обучена у царске дивитисионе, са богато украшеним лоросом, укрштеним преко груди; они живо разговарају са св. Димитријем, који стоји испред њих, у грађанском оделу. Иза њих је грађевина са великим вратима – највероватније крипта св. Димитрија. Десно је одар са моштима светитеља; он лежи на одру са рукама у ставу орант. Изнад одра су свећњаци, кандила и циборијум – ово је очигледно илустрација оног дела текста који каже да се св. Димитрије одбивши да напусти Солун вратио у своју крипту.

Последње две сцене циклуса налазе се на пиластрима северног зида. На северозападном пиластру је фреска *св. Димитрије брани Солун од напада Кумана* (црт. VII, 62). О необичности ове легенде већ је било речи. Што се тиче иконографије, она је уобичајена за одбрану Солуна, а заснива се на тексту који описује чудесно спашавање града од напада Словена (PG 116, col. 1283–94).[29] Приликом те опсаде, изненада се на бедемима Солуна појавио св. Димитрије, пробадајући копљем првог непријатеља који је покушао да уђе у град. Заплашени његовом појавом, остали војници су се разбежали и град је спашен. Сцена је управо тако и насликана. Св. Димитрије обучен као војник, са златним оклопом, у великом раскораку стоји на зидинама Солуна. Окреће се налево, и снажним замахом копља које држи у десној руци пробада непријатеља који, стојећи на дугачким лествама, покушава да се попне

26 Петковић, *Дечани,* II, 59, Т. CCXCIX; Делијанис, op. cit., 171–172; Радовановић, op. cit., 122 (са осталом литературом); Lemerle, op. cit., I, 193–197.

27 Cf. страну 355 supra.

28 Петковић, *Дечани,* II, 58, Т. CCXCVI; Делијанис, op. cit., 167–169 и 175–177; Радовановић, op. cit., 123; Lemerle, op. cit., I, 161–163.

29 Петковић, *Дечани,* II, 58 и 70, Т. CCXCV; Делијанис, op. cit., 174–175; Радовановић, op. cit., 122; Lemerle, op. cit., 133–165.

уз бедеме; у левој руци светитељ има мач. Испод прободеног војника, у левом углу сцене, још тројица његових сабораца се стрмоглављују са лествица. Иза св. Димитрија, унутар зидина, схематски је приказан Солун; виде се тробродна црква са звоником, ротонда и доста кућа. У прозору звоника су чак насликана и звона (сл. 3).

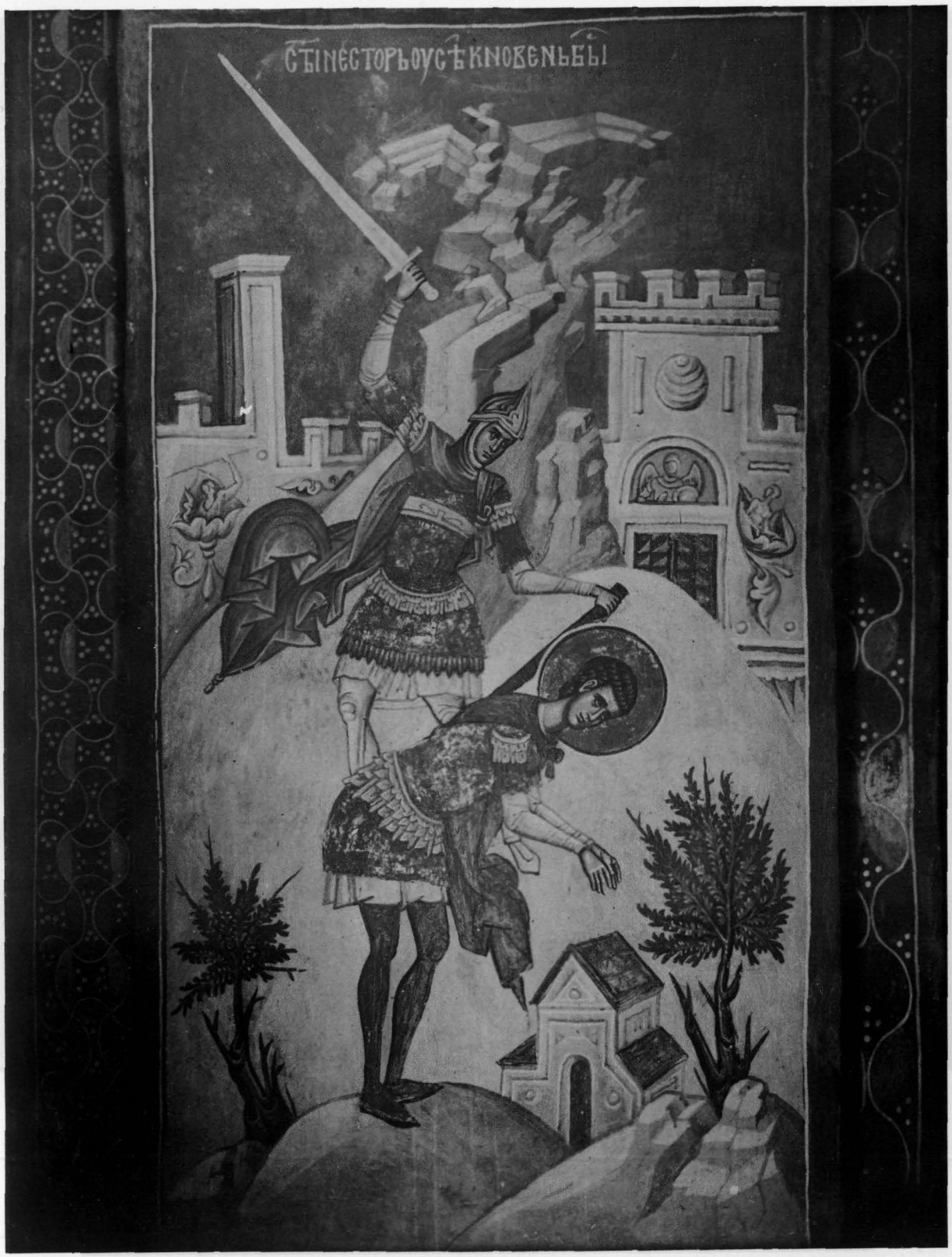
Последња сцена циклуса налази се на североисточном пиластру северног зида, уз олтарску преграду. На њој је представљено како *св. Димитрије убија бугарског цара Калојана* (црт. VII, 64). Калојан, историјска личност, пошао је почетком XIII века у освајање Грчке и дошао до Солуна 1207. Ту је изненада и умро, тј. био је убијен у завери, али је легенда његову смрт приписала св. Димитрију (Великія минеи, стуб. 1901–02).[30] И Теодосије у *Житију св. Саве* приписује његову смрт чудесном дејству св. Димитрија. У пејсажу у горњем делу сцене, приказан је св. Димитрије. Он у војничком оделу, са златним оклопом, јаше на коњу, пробадајући Калојана копљем које носи у високо подигнутој десној руци. Бугарски цар је испод њега, далеко мањих димензија; и он је обучен као војник, са шлемом на глави. Десну руку пружа ка светитељу окрећући се да погледа, главе неприродно забачене уназад (сл. 4).

30 Петковић, *Дечани*, II, 58 и 70, Т. CCXCV; **Делијанис, 177–180; Радовановић, op. cit., 124; Теодосије, *Житије св. Саве*, ed. Д. Богдановић, Београд 1988, 177–178.**

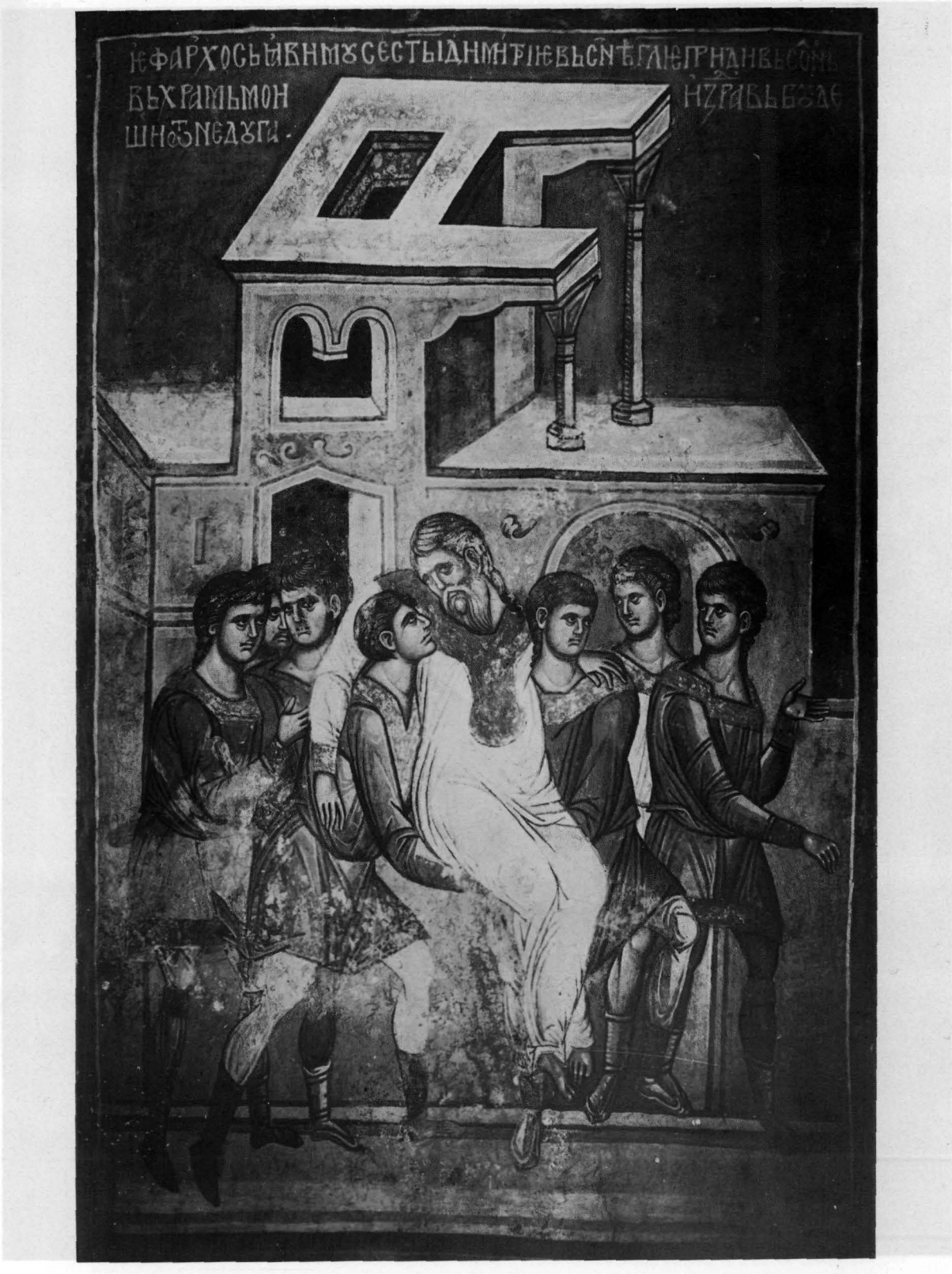
CYCLE OF ST. DEMETRIUS

SANJA PAJIĆ

The cycle of St. Demetrius in the northern parecclesion of the Dečani church is composed of twelve scenes which makes it the most detailed hagiographic cycle of this saint that has been preserved. Four of the scenes are unique, with no analogy in either Serbian or Byzantine art (St. Demetrius giving alms, The Eparch of Illyricum is carried to the the temple of St. Demetrius to be healed, St. Demetrius saves Thessaloniki from famine, Illustrius's vision of the Angels bringing St. Demetrius the order to leave the city). The iconography having its origin in St. Demetrius's Life and martyrdom and book of miracles does not differ considerably from other known examples. The legends on the frescoes "St. Demetrius blesses Nestor" and "St. Demetrius slays Bulgarian Tzar Kaloian" are decipherd somewhat differently from V. Petković, and the scene "Illustrius's vision" contains part of an inscription that V. Petković did not notice due to the damage. The scene "Giving alms" which V. Petković identified as "Giving myrrh" was correctly interpreted by later scholars. It is possible that two scenes "St. Demetrius defends Thessaloniki from the Kumans" and "St. Demetrius slays Bulgarian Tzar Kaloian" have a certain historical implication.



Сл.1. Погубљење св. Нестора — Fig.1. Slaughter of St. Nestor



Сл. 2. Епарха Илирика носе у храм св. Димитрија ради исцељења — Fig. 2. Eparhus of Illyricum is Carried to the Temple of St. Demetrius to Be Healed





Сл. 3. Св. Димитрије брани Солун од напада Кумана — Fig. 3. St. Demetrius Defends Thessaloniki from the Kumans

Сл. 4. Св. Димитрије пробада бугарског цара Калојана — Fig. 4. St. Demetrius Killing Bulgarian Tzar Kaloian



Сл. 5. Страдање св. Димитрија — Fig. 5. Martyrdom of St.Demetrius

ПРОГРАМ ЖИВОПИСА У ПРИПРАТИ

ВЕСНА МИЛАНОВИЋ

У огромном ансамблу фресака дечанске цркве живописани простор тробродне припрате, по својој величини и монументалности, одговарајуће је сразмеран петобродном наосу. Међутим, по организацији простора, као и по количини и склопу иконографских тематских јединица, припрата је, бар при првом погледу, знатно сагледивија, а самим тим мање компликована и прегледнија као целина. Притом треба имати у виду и чињеницу да се, као резултат особености просторног склопа самог дечанског наоса, можда баш услед постојања читаве једне огромне мреже зидних површина спремних да приме живопис, део иконографских тема иначе карактеристичних за програм припрата нашао у западном простору истог тог наоса (нпр. Лоза Јесејева, Циклус проповеди св. Јована Претече, Страшни суд...). Тамо је битно одредио и обогатио симболични план значења одговарајућег програмског контекста у чијим је оквирима добио своје место и гроб првог дечанског ктитора.

Тако растерећена тробродна припрата могла је да прими и веома обимне иконографске циклусе а да их, опет, релативно успешно уклопи у простор који нуди. Као најопширнији јавља се овде управо цео циклус црквеног календара (са представама светих личности источнохришћанске васељене, односно сценама њихове смрти и мученичког страдања, датим за сваки дан у току свих дванаест месеци црквене литургијске године), заузимајући велики део зидних површина сводова, лукова и горњих зона припрате, а остављајући притом довољно места да се истакну и неке друге теме и замисли стваралаца дечанског иконографског програма. У том смислу и дванаест сцена из циклуса Светих васељенских сабора, стубова православне вере, савршено је уклопљено у архитектонски простор крстастих сводова средишњег брода, баш како је то, пишући о дечанској припрати, запазио С. Радојчић: "Одмерене, симетричне и свечане композиције сабора, сличне једна другој, својим изгледом као да учвршћују строги ритмички скелет конструкције".[1]

Као особена и врло упечатљива иконографска целина издваја се и већи део источног зида припрате – са фрескама концентрисаним око улаза у унутрашњи простор храма – где се симболично додирују и сажимају теме припрате уводећи у програм наоса. Тематика свечаног унутрашњег портала (јединог који води у "праву" цркву), са Емануилом у лунети и стојећим фигурама Богородице заступнице и Христа спаситеља у пару на пиластрима уз довратнике, избија у први план и самом чињеницом да над њим доминира огромно попрсје Христа Пантократора, коме је храм посвећен, а он на књизи у рукама носи управо и симболичан јеванђељски текст о вратима спасења (Јн. 10, 9). У исти програмски контекст непосредно су укључени и веома занимљиви портрети владара–ктитора Дечанског и Душана, у пратњи царева–пророка Давида и Соломона. У њиховој близини, на истом зиду у делу јужног брода је и не мање репрезентативна представа Лозе Немањића (на неки начин, пандан Лози Јесејевој смештеној с оне стране зида у наосу).

Кад је реч о организацији простора, дечанска припрата доноси собом и ту занимљиву црту – њен северни брод, који се, опет, веома јасно може сагледати као засебна целина унутар одговарајућег простора, преузима на себе, заправо, функцију капеле, и то, сасвим

1 Радојчић, *Сликарство*, 136.

очигледно, капеле посвећене св. Ђорђу. Архитектонски издвојен само низом стубова и лукова (ништа другачије но јужни од средишњег брода), у иконографско-програмском смислу овај простор ипак недвосмислено открива своју намену: на источном зиду је композиција типична за програм олтара – Св. Василије Велики и св. Јован Златоусти служе литургију (са Христом-агнецом на часној трпези и херувимом који држи рипиде исписане речима победничке песме) и св. Стефан Првомученик као ђакон, поред ње, ктиторски портрет властелина Ђорђа Остоуше Пећпала кога његов патрон св. Ђорђе заступа пред Христом, као и, по сведочењу сличних прилика кад се у донаторима препознаје властела, неизоставни портрет владарске породице (у овом случају реч је о цару Душану, царици Јелени и младом краљу Урошу). Посебан печат компактности дао је овом простору, коначно, и циклус посвећен патрону капеле – св. Ђорђу.[2] Међутим, део целине кога чине групни портрет најуже владарске породице у западном травеју овог брода припрате, као и изабрани ликови тројице представника помесне цркве – дечанског игумана Арсенија (који се, како сам натпис уз његово име истиче, "много трудио за ово свето место"), св. Саве, првог архиепископа и духовног оца српског, и Јоаникија, највишег актуелног представника српске цркве (непосредно насликаног до савремених му владара државом) – свакако својим значајем у оквирима одговарајуће црквено-политичке, помесне компоненте укупног програма живописаног садржаја једног култног здања превазилази оквире које је сама по себи наметала посебна ужа програмска концепција капеле.[3]

Свака од истакнутих целина простора може се такође посматрати и у вези са скулпторалним украсом на фасадама, а сачувани гробови у северном делу припрате, као и тзв. крстионица у јужном, недвосмислено закључују утисак о осмишљености иконографског програма целине.[4]

Што се тиче доње зоне дечанске припрате, уколико изузмемо северни брод, углавном са портретима савремених и за непосредно место, односно локалну српску средину, посебно актуелних историјских личности, сви појединачни ликови, сем неколико фигура уз улаз на западном зиду, већ типичних у овом контексту (св. арханђели Михаило и Гаврило, св. апостоли Петар и Павле), припадају категорији светих монаха. Они су, уосталом, традиционално распоређивани у западне просторе црквених здања, насликани овде у истој зони и у северном броду – на преосталим површинама поред поменутих савремених, помесно и историјски актуелних личности.

Сви подаци о насликаним личностима и композицијама, и легендама, одн. натписима, засновани на истраживањима обављеним на терену, на самом споменику, поређени су пре свега са грађом у Петковићевој монографији о живопису Дечана,[5] с тим што су за циклус Календара посебно коришћени још и подаци које даје П. Мијовић у свом Менологу из 1973. год.[6] Детаљним испитивањем садржаја овог циклуса уочено је постојање сцена и фигура које нису забележене ни код Петковића ни код Мијовића. Па и кад је реч о осталим композицијама и ликовима у припрати, који се углавном слажу са грађом објављеном код Петковића, има извесних допуна. И ако занемаримо ситније разлике у читању понеког од слова у дужим натписима, открило се ипак да има неких детаља, делова натписа, које овај аутор не помиње, а који су још видљиви и препознатљиви (овде нарочито издвајамо: натпис уз лик царице Јелене у доњој зони северног зида; део текста на свитку св. Антонија, јужни зид; ликове Давида и Соломона на источном зиду и натписе на њиховим свицима...). Такође није за-

2 За програм капеле вид. текст Б. М. Поповића, infra.

3 Како се овим ликовима посебно бави текст Д. Војводића, cf. infra, на њих се више нећемо посебно осврнати.

4 За јаснију везу сликарства и скулпторалног украса, односно његов однос према литургијској намени простора, сачуваним надгробним споменицима и "крстионици", у целовитом посматрању програма дечанске припрате – уз сву библиографију даље у тексту – cf. новије текстове у зборнику радова Дечани и виз. уметност (нарочито Николајевић, *Портали у Дечанима*, 185–191, Магловски, *Дечанска скулптура*, 193–218, Поповић, *Средњовековни надгробни споменици у Дечанима*, 225–235, одн. 232 ff. за припрату, Gavrilović, *Kingship and Baptism*, 297–304, са библиографијом).

5 Ђ. Бошковић – В. Петковић, *Манастир Дечани* II, Београд 1941.

6 П. Мијовић, *Менолог*, Београд 1973.

бележено ни постојање светих столпника – сада готово сасвим уништених, који су били насликани на уским површинама зида уз јужни и северни улаз, између пиластара и врата, као и два медаљона с попрсјима мученика с унутрашњих страна трифоре на западном зиду. С друге стране, у Петковићевој грађи може се пронаћи и понеко слово из натписа које се данас више не види, а у једној од сцена из циклуса св. Ђорђа и део натписа који више не постоји. На те детаље ближе ће бити указано на одговарајућим местима у коментару ликова и композиција који следи.

ВАСЕЉЕНСКИ САБОРИ (црт. VIII, 1а–6б)

У сводовима централног брода дечанске припрате насликано је шест Васељенских сабора (седми, против иконобораца, није насликан).[7] Свака од представа сабора обухвата по две сцене, тако да укупно има дванаест сцена. Како је површина сводова у та три травеја подељена на четири дела, један травеј садржи по две сцене из два сабора. Хронолошки се ређају од истока ка западу. Код свих представа уметник је користио исти, карактеристични иконографски образац. У првој у сваком пару сцена, као што је то већ било и уобичајено за иконографију Васељенских сабора, увек је сликао цара на престолу у центру композиције, и са стране свете архијереје, представнике хришћанске васељене – по два са сваке стране седе на једној клупи до царског престола (сл. 1, 3, 5, 7, 9, 11). Такође са стране, посве уз ивице, у позадини, виде се и групе верника. Цар и епископи приказани су са нимбовима око главе; цар држи крст, епископи јеванђеље. Поред царског престола појављују се један или два стражара–гардиста, сем на представи Трећег васељенског сабора са Теодосијем Млађим. У другој од две сцене сваког сабора, понављајући опет одговарајућу иконографску схему, уметник је сликао по две стојеће групе архијереја – правоверне и јеретике – распоређене једна наспрам друге, с тим што су представници правоверних увек обележени нимбовима и у рукама држе јеванђеље (сл. 2, 4, 6, 8, 10, 12).

Сви натписи су на српском језику, а казују који сабор је у питању, колико је светих отаца присуствовало, против кога су се (чије јереси) сабрали, и дају основне податке о суштини догматских расправа.[8] Поред цара и четворице светих архијереја увек су исписивана и њихова имена. С обзиром на представљени садржај, дечанске композиције сабора углавном не одступају од већ уобичајене иконографске формуле. Што се тиче натписа, они нуде доста података, иако њихов извор није са прецизношћу одређен. Ако се упореде подаци из Ерминије Дионисија из Фурне, види се да се у суштини основни садржаји преклапају. Дечански натписи, међутим, доносе податке и за више личности заступника јереси против које је сазван црквени сабор, као што и имена издвојених присутних васељенских патријарха и епископа не одговарају увек онима тамо предложеним. Иконографски, композиција Првог сабора знатно је опширнија у Сликарском приручнику него што то показује дечански пример, али у Дечанима су натписи опширнији (сл. 1–2). Како је претпоставио и К. Валтер, бавећи се темом Васељенских сабора, највероватније је да су дечански сликари приликом исписивања текстова на овим фрескама користили неки литургијски текст, засигурно неки од синаксара, тим пре што су овде Васељенски сабори насликани уз велику тему Календара, у којој су свакако коришћени извори тог типа.[9]

7 Cf. Петковић, *Дечани* II, 5–7; за податке о сликању седам васељенских сабора, cf. Denys de Fourna, *Manuel*, 171–172; опширну студију о иконографији Васељенских сабора написао је Ch. Walter, *L'iconographie des Conciles dans la tradition byzantine*, Paris 1970 (за Дечане cf. pp. 111–113, 272–273).

8 Због оштећења, почетак натписа у композицији Првог сабора, у источном пољу свода источног травеја, није сасвим јасан, но, по свему судећи, реч **сты** не стоји на почетку, како је то наведено код В. Петковића (op. cit., 5). По остацима слова (**си**...), као и по празној површини на којој су некад била слова, види се да је у питању нека друга, *нешто дужа, или чак две речи пре речи* **вьселеньски** ·а· **зборь**. Што се тиче примедби на натписе код Петковића, уочено је погрешно читање слова **д** уместо **т** у речи **wтьцѣ**, које се понавља у натписима свих сабора сем оног првог где је правилно забележио **wтцѣ**. Исто тако, код Трећег васељенског сабора, на представи Православних отаца и јеретика (3б), на свитку православних Петковић наводи да натпис почиње са **вѣрѹкмо и проповѣдакмо**..., међутим превидео је да пре тога стоји и ·**смии** (**вѣроуѫмо и проповѣдакмо**).

9 Cf. Walter, op. cit., 161–162.

КАЛЕНДАР (црт. VIII, IX, X, 7 I–XII)

Вид. посебан текст Д. Војводића и С. Кесић-Ристић, стр. 377–434 infra.

ФРЕСКЕ НА ИСТОЧНОМ ЗИДУ УЗ УЛАЗ ИЗ ПРИПРАТЕ У НАОС, СА ПОРТРЕТИМА ДЕЧАНСКОГ И ДУШАНА (црт. VIII, 8–16)

Занимљиво је у Дечанима груписање појединих тема на зидним површинама уз улазе, као и њихово додиривање и прожимање с осталим присутним темама истог простора. То нарочито важи за програм око портала на источном зиду, односно улаза из припрате у наос – места на коме програм припрате остварује најдиректнију комуникацију и везу са даљим фреско-ансамблом цркве, тј. наоса.

У самом порталу, у лунети његовој, насликано је попрсје Христа Емануила, "јединородног Сина и Логоса Божјег", "постојећег пре свих векова", који је телом рођен за спасење света; он благосиља обема рукама. Сасвим је јасно да је овај портал симболички у непосредном односу са монументалним ликом, фреско-иконом Христа Пантократора, коме је црква управо и посвећена – и чија необична монументалност и доминација у централној оси простора, на средини зида над улазом у наос, налази своје објашњење пре свега у тој чињеници.[10] Иконографски садржај фресака уз улаз на источном зиду више пута је до сада у литератури интерпретиран, и то са различитим нијансама значења (уп. нап. 14), па ипак чињеница присуства Емануила, и то баш у лунети, у самом порталу, није у назначеном односу улазила у контекст тумачења целине. Одговарајући покушај повезивања двеју представа Христових забележен је у тумачењу Ј. Магловског, који је посебан смер у одгонетању разлога за постављање фреске Емануила у лунету, и поред истакнуте представе Пантократора у вези са посветом храма, потражио заправо у самом јеванђеоском тексту исписаном на отвореној књизи у левој руци Пантократора и у метафори о вратима, већ и раније истицаној као битно место: "Ја сам врата; ко уђе кроза ме спашће се, и ући ће и изићи ће, и пашу ће наћи" (Јн. 10, 9). У том смислу изнета је претпоставка да Емануил насликан у вратима дечанског храма управо симболизује пашу, тј. храну спасења о којој је овде реч.[11] У непосредном односу двају Христових ликова (не заборављајући притом ни програм скулпторалног украса у лунетама трију осталих портала, на спољашњим фасадама припрате), истакнута јеванђељска порука, као сведочанство вернима, носи, чини се, надасве пасхални, есхатолошком поруком обојен смисао: Логос и вечни Син Божји својим оваплоћењем поставши дете, човек, да би био погружен и у гроб, као бесмртан и васкрсли из мртвих, смртном човеку дарује усиновљење у Небеском Оцу и отвара им врата вечнога царства кроз Цркву као икону дома Божјег и место на коме се то усиновљење дешава – јер ту, унутар двери црквених, само у евхаристијској заједници с васкрслим Христом, верни постају бесмртно тело његово и синови Оца по благодати, наследници небеских добара.

Непосредно изнад каменог скулптуралног венца портала, а под попрсјем Христа Пантократора, налази се заједнички портрет Дечанског и Душана, као равноправних владара и ктитора тога светог места Пантократору посвећеног. С јужне стране насликан је Дечански, већ сигниран као свети; северно је Душан, који је, као и Дечански, представљен као краљ све српске земље и поморске.[12] Оба у владарским одеждама стоје на пурпурним

10 Постављање лика Пантократора над улазом у цркву Христу посвећену има своје аналогије и у познатим споменицима византијског света (нпр. Св. Софија у Цариграду, Св. Софија у Солуну, цркве манастира Пантократора и Хоре у Цариграду...); cf. Todić, *Tradition et innovations*, 267 (са библиографијом).

У студији о порталима у Дечанима, И. Николајевић је лик Емануила на улазу из припрате у наос посматрала као део идејне целине са рељефним украсом остала три улаза, истичући "доследност намере ктитора да се на свим лунетама портала цркве у разним видовима прикаже Пантократор"; Николајевић, *Портали у Дечанима*, 185–187.

11 "Паша се у овој метафори односи на храну вечног живота: на Христа – од Дјеве (рајске ливаде) пониклог Емануила. Он је младенац рођен да буде као недужно јагње заклан и да, приневши се на жртву, постане храна и лек за бесмртност" – Магловски, *Дечанска скулптура*, 214.

12 Према новијим истраживањима, Стефан Урош III (Дечански) канонизован је око 1343. год, а, исто тако, од јесени те године старим областима српске државе у титулу владара су придружене и грчке земље. Зато се претпоставља да је представа насликана око 1343. год. О питањима хронологије cf. Суботић, *Прилог хронологији*, ЗРВИ 20

јастуцима, главе уздигнуте ка Христу, тело приклањајући напред и пружајући руке ка херувиму, насликаном у средини, у ишчекивању да приме сваки свој свитак преко овог небеског посредника Божјег, односно иштући поруку о Божјој вољи за свој улазак у Царство небеско. Уз сваког од њих је, такође, представа херувима, детаљ који није забележен код Петковића, нити у старијој литератури уопште.[13]

У различитом тумачењу садржаја ове фреске кључним местом показало се углавном значење самих свитака, које је, пак, везано за одговор на питање коме су свици заправо намењени.[14] Питање да ли владари пружају свитке херувиму (односно Христу посредством херувима), или их они примају од Христа преко херувима, разрешава се, ипак, у корист ове друге претпоставке. То је нарочито настојала да покаже Г. Бабић у својој студији о владарима приказаним у паровима на фрескама у Дечанима, где је, наводећи и друге примере истог значења свитка као божанске поруке о додељеној мисији, позиву на служење и богоугодно делање изабраних владара, односно симбола Божје речи која се прима од Христа као благослов и својеврстан залог за улазак у Царство небеско, истакла превасходно симболично значење композиције у целини,[15] а исто тако и З. Гавриловић пишући о владарској идеологији и крштењу у иконографији Дечана и Леснова, у истом смислу објашњавајући симболичан образац предавања свитака као просвећење владара, примање дара Премудрости којим се обезбеђују основне хришћанске претпоставке и смисао њихове владавине.[16] Овакво тумачење добија свакако свој аргументат у представи библијских узорних владара–пророка, оца и сина, Давида и Соломона, насликаних у Дечанима на северном крају дате иконографске целине. Тако се српски владари и непосредно сликом пореде са истим оним узорима који су, као Божји изабраници и градитељи Божјег дома, стална инспирација српским, као уосталом и византијским, владарима и ктиторима. У том смислу ни ово дечанско поређење само по себи није новина (иако је иконографија композиције са Дечанским и Душаном неуобичајена за владарске портрете), јер и сама српска књижевност тога времена обилује местима која говоре о Новом Давиду, Новом Соломону... или већ неком од про-

(1981), 111–138 (у исто време канонизацију ставља и И. М. Ђорђевић, *Представа Стефана Дечанског уз олтарску преграду у Дечанима*, Саопштења XV, 1983, 38; cf. и Кораћ, *Канонизација Стефана Дечанског*, Дечани и виз. уметност, 287–295; Todić, *Tradition et innovations*, 267; Z. Gavrilović, *Kingship and Baptism in the Iconography of Dečani and Lesnovo*, recueil cit., 298).

13 Помињу га тек Babić, *Les portraits de Dečani*, 279, и Z. Gavrilović, *Kingship and Baptism*, recueil cit., 298, n. 5.

14 Из раније литературе издвајамо најпре мишљења С. Радојчића и Л. Мирковића, који су сматрали да су владари ти који примају свитке (од Христа преко херувима); међутим, док Радојчић ову композицију доводи у везу са старохришћанском темом "traditio legis", тумачећи свитке акакијама – односно "символима божјег закона – еванђеља", Л. Мирковић у њој види молитвено обраћање српских владара–ктитора Дечана за милост на страшном суду и одговор Христа на њихову молбу – који се заправо налази у савијеном свитку што га сваки од њих прима из руку херувима – као "писменом разрешењу грехова" и "јамству да ће доћи са праведницима у царство небеско" (Радојчић, *Портрети*, 52; Л. Мирковић, *О иконографији мозаика изнад царских врата у нартексу цркве Св. Софије у Цариграду*, Старинар, Н. с. IX-X, 1958-1959, 92; исто у: Иконографске студије, Нови Сад 1974, 196).

С друге стране, на представљени садржај нешто другачије су гледали С. Мандић и В. Ј. Ђурић, видевши у свицима савијене повеље. Дефинишући композицију као илустрацију теме двојног ктиторства, први је забележио да херувим пружа повеље обојици ктитора, не подвлачећи и не коментаришући притом посебно везу између лика Пантократора и владара (cf. С. Мандић, *Двојно ктиторство*, у: Древник. Записи конзерватора, Београд 1975, 148), док други, обрнуто, сматра да је реч о чину у коме представљени српски владари–ктитори пружају повеље Христу (cf. Ђурић, *Византијске фреске*, 57).

Имајући у виду запажања ових аутора, своје ново, типолошко-симболичним карактером одређено, у односу на непосредни програмски контекст обухватније и, у испитивању иконографских детаља, односно нијансирању значења, прецизније тумачење поменуте представе даје Г. Бабић, посвећујући целу студију портретима владара у паровима у Дечанима (о томе вид. даље у тексту који следи, с нап. 15), као што исти нови правац у схватању композиције долази до изражаја и у раду З. Гавриловић (cf. текст који следи, с нап. 16). Поменуту проблематику дотиче и прилог Б. Тодића (Todić, *Tradition et innovations*, 267–268), који такође прихвата гледиште о владарима као онима који примају свитке од Христа, преко херувима; сажетије разматрање сведочи о покушају да се раније идеје о двоструком ктиторству и мислима представљених личности о страшном суду употпуне, и да се, уз додато посебно запажање о присуству теме божанске инвеституре владара од Христа Премудрости, једнако усмери на могућност тумачења фреске символом божанске Премудрости којом су они инспирисани у свом чину подизања цркве Пантократору.

15 Babić, *Les portraits de Dečani*, 278–285.

16 Gavrilović, *Kingship and Baptism*, 297–304.

слављених библијских узора. У сваком случају, на овакве примере у досадашњој библиографији је већ доста указивано.[17] Па ипак, постојање ликова Давида и Соломона није било забележено у дечанској грађи све до изласка зборника радова са научног скупа "Дечани и византијска уметност средином XIV века", одржаног 1985. год. Помало изненађујуће, пропустио их је још сам Петковић у свом детаљном ишчитавању и пописивању иконографског садржаја дечанске цркве.[18] Изглед свитака Давида и Соломона (датих иначе у стојећој фигури и у типичној царској одећи), као и њихово рашчитавање, објавила је Г. Бабић у већ поменутој студији, а у преводу на енглески садржај натписа доноси и З. Гавриловић. Реч је о садржају васкршњег псалма, 67 (68), 1, симболиком блиског тексту на књизи у рукама Пантократора, и о познатом стиху из Прича Соломонових 9, 1, који се такође уклапа у предложено тумачење иконографије.[19]

Цео овај иконографски садржај у складном је односу и с осталим забележеним темама: ту су недалеко и Васељенски сабори, који почињу управо на источном делу свода главног брода – с представом цара Константина Великог, још једног од значајних узора владарима хришћанима, као чувара праве вере и божанског откровења на првом сабору – или, с друге стране, слике из Календара, које такође почињу у овом простору, у зони изнад Пантократора на источном зиду – где је тема мартиријума огледало те исте јединствене вере, верности Христу, која води спасењу. Програмска идеја о вери у васкрслог Христа као носиоца спасења сажета је коначно у стојећим представама Богородице и Христа на пиластрима северно и јужно уз портал о коме је реч. Христос, јужно, сигниран са ΙC ΧC, фронтално окренут ка посматрачу, држи у руци јеванђеље са текстом који потврђује општу и суштинску, есхатолошку поруку: "Ја сам свјетлост свијету; ко иде за мном неће ходити у тами, него ће имати свјетлост живота" (Јн. 8, 12). Дакле, још једном на улазу у сам храм, у складу са општом симболиком његовог предворја као таквог, подсећање на обећање свету, завет Божји онима који траже светлост живота и спас. Као пандан овом Христовом лику са северне стране, његов пар је стојећа фигура Богородице, спаситељске заступнице тог света, пред Сином својим. Дата је у полупрофилу, благо повијена и окренута ка Христу, у молитви за милост према грешнима, па чак и онима који се не кају и који још нису стекли спасоносну веру. На њеном свитку је дужи текст, у ствари већ познати дијалог између ње и Христа који се у програму живописа црквене грађевине, у једној од две основне варијанте, јавља управо на овом месту, северно и јужно од улаза из припрате у наос.[20] И Богородичин текст и јеванђеоска порука у рукама Христа на неки начин заправо уводе у опширну тему Страшног суда што се развија на површинама централног травеја западног простора наоса и што се отвара пред очима посматрача чим кроз ова врата ступи из припрате у наос.[21]

17 Cf. нарочито В. Ј. Ђурић, *Слика и историја у средњовековној Србији*, Глас САНУ CCCXXXVIII, Одељење историјских наука, књ. 3 (Београд 1983), 117–133. Поменућемо, међутим, овде још два занимљива примера из српског средњовековног живописа. Први је онај где се уз владаре, у припрати Хиландара, са краљем Милутином као ктитором, јавља тема из 9. главе Прича Соломонових о Премудрости. Пишући о тим портретима владара у Хиландару, В. Ј. Ђурић указује на двоструку алузију садржану у сцени са Соломоном и Храмом Премудрости – она је "хвалила њихову власт *пуну премудрости и разума*, а краља Милутина као ктитора упоређивала је са Соломоном, који је подигао јерусалимски храм" (cf. V. J. Đurić, *Les portraits de souverains dans le narthex de Chilandar. L'histoire et la signification*, Хиландарски зборник 7 /1989/, 115–116, нав. текст из резимеа на српском, стр. 123; део који је овде дат у курзиву тамо је под знацима навода). Други пример налазимо у живопису уз јужни улаз у Марков манастир, где се у близини портрета ктитора, краља Вукашина и његовог сина, краља Марка, између осталих налазе и представе библијских узорних владара, царева Давида и Соломона (овај пример помиње и G. Babić, op. cit., p. 285, n. 54).

18 За податке о свим осталим фрескама са источног зида дечанске припрате код В. Петковића, cf. Манастир Дечани II, 3.

19 Cf. Babić, *Les portraits de Dečani*, 279–280; Gavrilović, *Kingship and Baptism*, 301.

20 Cf. S. Der Nersessian, *Two Images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection*, DOP 14 (1960), 80–83. За текст дијалога cf. Denys de Fourna, *Manuel*, 280. О теми Деисиса око царских врата у вези са симболиком припрате, cf. Л. Мирковић, *О иконографији мозаика изнад царских врата*, 92 (= Иконографске студије, 197–199).

21 Иначе, одговарајућа представа Христа са отвореном књигом и јеванђеоским текстом у коме он себе назива "светлошћу света" у оваквом идејном контексту није непозната византијском свету. Исти текст има нпр. и Христос у грачаничкој припрати, изнад улаза у наос, обележен као Страшни судија. Cf. Тодић, *Грачаница*, 164.

ЛОЗА НЕМАЊИЋА (црт. IX, 34)

С монументалном Лозом Немањића, насликаном јужно од претходно описаног фреско-ансамбла, одмах до њега на истом зиду, само у травеју који припада јужном броду (где се налази и оригинална "крстионица", мермерна посуда за освећену воду), још једном се владарска иконографија непосредно укључује у шири програмски контекст усклађен са литургијском и симболичном функцијом припрате – црквеног предворја и симболичног предворја Царства Божјег, места напуштања спољњег, простором и временом условљеног и још непреображеног света, и, с друге стране, припреме за непосредни улазак у светотајински, кроз литургију у "икони" оприсутњено небеско сабрање Бога и његовог, у Христу усиновљеног народа. Просвећени владар, као носилац праве вере и њен чувар, као Нови Давид, Нови Соломон, или Нови Константин, истовремено је и личност којој је дата важна и одговорна улога у мисији просвећења свог народа, његовог узвођења пред "врата" спасења и "светлост живота" – путем који ка његовој идентификацији с Новим Израиљем Божјим отвара тајна крштења.[22]

С обзиром на датум настанка живописа и чињеницу да је Душан овде сигниран као цар, фреска је по свој прилици настала убрзо после 1346. године.[23] Реч је о композицији која је од времена краља Милутина постала специфичан израз и оличење однегованог српског идеалног хришћанско-владарског, односно одговарајућих му помесних црквено-политичких идеја, и у којој су чланови српске владарске светородне династије Немањића представљени у форми генеалошке лозе, у препознатљивој структури и иконографској схеми старије теме Лозе Јесејеве.[24] Та паралела је у Дечанима посебно уочљива јер се на полеђини истог зида, у наосу, управо налази и композиција с родословом Христових старозаветних предака по телу.

У најнижој зони, у средини, као корен лозе представљен је родоначелник Стефан Немања, обележен као свети Симеон. У Дечанима, као у Пећи, за разлику од Грачанице, он је насликан као монах. Обема рукама држи доње крајеве акантусове лозе, која се даље навише шири и грана обухватајући својим врежама још двадесет и један лик из породице светородног корена – све до цара Душана, владара савременог живопису и, уједно, његовог ктитора. Неки од насликаних, они истакнутији и значајнији, у целој су фигури; остали су у попрсјима. Укупно је девет стојећих фигура, распоређених у три главна реда, са попрсјима уденутим између њих. У најнижој хоризонталној зони, поред светог Симеона су и његови синови, такође свети, Сава (први српски архиепископ), у архиепископској одежди, и Стефан Првовенчани (први српски краљ), у владарском орнату. У низу који чини вертикалну средишњу ос и окосницу композиције представљене су још две значајне владарске личности, краљ Милутин, такође свети, и изнад њега цар Душан.[25] И Дечански је приказан као стојећа фигура, десно од Душана (лево од Душана је његов син, Урош V). Сасвим у врху је сегмент неба са попрсјем Христа Емануила који обема рукама благосиља ову "лозу благочашћа" и "подобнике изданка Јесејевог корена",[26] а лево и десно по један анђео Божји с неба Душану

22 Cf. S. Ćurčić, *The Baptismal Font of Gračanica and its Iconographic Setting*, ЗНМ IX–X (1979), 313–323; Z. Gavrilović, *Divine Wisdom as Part of Byzantine Imperial Ideology. Research into the Artistic Interpretations of the Theme in Medieval Serbia. Narthex Programmes of Lesnovo and Sopoćani*, Зограф 11 (1980), 44 ff. (о Лози p. 52); idem, *Kingship and Baptism*, 297 ff. (нарочито 302–304); Тодић, *Грачаница*, 175–176; Магловски, *Дечанска скулптура*, 202–203.

23 Cf. Суботић, *Прилог хронологији*, 126 ff.; Gavrilović, *Kingship and Baptism*, 297, 304.

24 Основе за тумачење иконографије Лозе Немањића дали су С. Радојчић, *Портрети*, 40, и В. Ј. Ђурић, *Лоза Немањића у старом српском сликарству* (Сажетак), у: Зборник радова I конгреса Савеза друштава историчара уметности СФРЈ, Охрид 1976, 53–55. У новије време овој теми посвећена је и посебна књига, E. Haustein, *Der Nemanjidenstammbaum. Studien zur mittelalterlichen serbischen Herrscherikonographie*, Bonn 1985.

25 Није случајно што је Милутин приказан баш ту, у централној оси композиције, између родоначелника св. Симеона Немање и Душана. Душан је, међу својим прецима, у Милутину могао имати свој узор, што се види и по избору предака и у другим представама Немањића сликаним у време Душана; cf. В. Ј. Ђурић, *Историјске композиције у српском сликарству средњег века и њихове књижевне паралеле*, ЗРВИ 10 (1967), 144–145; S. Ćurčić, *The Baptismal Font of Gračanica*, 320, n. 24; Babić, *Les portraits de Dečani*, p. 277, n. 19.

26 Cf. и Д. Милошевић, *Срби светитељи у старом сликарству*, О Србљаку, Београд 1970, 201 (цитат из Службе Милутину краљу Бањској, Данила Пећког, стихире, глас IV).

доноси обележја царског достојанства. Уз све ликове су и натписи, углавном кратки; понекад се уз име само може видети и основна титула.[27]

У дечанској Лози Немањића, хронолошки трећој таквој познатој композицији у српском сликарству, у програму припрата, препознајемо већ утврђени иконографски образац из српског живописа XIV века да се прикаже прослављена владарска породица, до Краљеве цркве у Студеници сликана у типу тзв. "хоризонталне лозе" (поворка коју предводи родоначелник).[28] Он је од Грачанице – кад је први пут створен, за време краља Милутина – показивао намеру да се непосредније изрази светородност династије, уз истовремену потврду легитимитета владара на престолу.[29] Инсистирање на теми инвеституре увек у врху композиције – представа Емануила и анђела који с неба доносе владарске инсигније – потврђује опет онај исти типолошко-симболични контекст произишао из схватања о владару, с неба, премудрошћу Божјом благословеном и просвећеном, као помазанику Божјем, чувару и браниоцу праве вере, која води спасењу.

У ранијој библиографији већ је довољно истакнута иконографска паралела са Лозом Јесејевом и подвучена чињеница да такав поступак позајмљивања и преношења познатих, већ утврђених, византијских иконографских образаца при увођењу неке теме с новом, савременом историјском садржином, или, бар, везане за локалне личности и догађаје, није нов у српској уметности. Он је омогућавао лаку и брзу препознатљивост нове теме и њено укључивање у одговарајући општији типолошки и симболични контекст. Па ипак, читав један процес уочава се у иконографији Немањића на њеном развојном путу до овог најрепрезентативнијег облика, где је цела породица представљена у виду родословног стабла (познатог још из античких времена, али на особен начин усавршеног у српској средини у XIV веку).[30] Сасвим је вероватно да је тема Лозе Јесејеве ту одиграла одлучујућу улогу као иконографска инспирација. Прво, може се рећи да је била популарна у српском сликарству, друго, старозаветне, библијске, теме уопште су велика и ненапуштена инспирација још од времена првих Немањића, како у сликарству, тако и у књижевности. Управо изузетно плодно тле да овакво нешто изникне на пољу иконографије постојало је у оновременој старој српској књижевности. Она, кад је реч о ликовима Немањића владара, као и високих достојанственика српске цркве, обилује библијским надахнућима, а исто тако и метафорама као што су: корен, стабло, лоза, грана, изданак... све уз нарочито биране епитете.[31]

На крају, у сагледавању места ове композиције у програмској целини Дечана, од значаја је чињеница да се непосредно испред ње налази оригинална крстионица, "купељница" – велика мермерна посуда с поклопцем, постављена на низак стуб с постољем, у којој је, како се то може закључити из текста у то време актуелног типика, стајала освећена богојављенска вода.[32] Посебно притом остаје у виду податак да се иста таква крстионица

27 Петковић, *Дечани*, II, 2–3; cf. и Радојчић, *Портрети*, 58; E. Haustein, *Der Nemanjidenstammbaum* , 62–66.

28 Већ се у Краљевој цркви види жеља да се подвуче паралела са прецима Христовим; cf. S. Ćurčić, *The Nemanjić Family Tree in the Light of the Ancestral Cult in the Church of Joachim and Anna at Studenica*, ЗРВИ 14/15 (1973), 191–195; Г. Бабић, *Краљева црква у Студеници*, Београд 1987, 63, 182–190.

29 Радојчић, *Портрети, 38*–40; S. Ćurčić, op. cit., 192, 194–195; В. Ј. Ђурић, *Лоза Немањића у старом српском сликарству, 53*–55 (где се више подвлачи идеја о светородности, као и идеја о владару као браниоцу вере); E. Haustein, op. cit., нарочито cf. 193 ff.; Тодић, *Грачаница*, 173–175.

30 Вероватно је за овај вид родословног приказивања владајуће династије знала и Византија, иако нам до данас ни један пример није сачуван, нити познат. Извесну основу, али не и прави аргумент, за усвајање такве претпоставке могли би да пруже стихови једне песме из XIII века који се односе на царске портрете у нартексу цркве подигнуте од стране великог хетеријарха Георгија из породице Палеолога, cf. текст објављен у књизи: C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire* 312–1453 (Sources and Documents in the History of Art Series), New Yersey 1972, p. 227. Одговарајуће стихове (..."And to indicate the origin of his family, he has represented a holy group of seven emperors, heads of clans who support him like pillars"...) наводи и Z. Gavrilović, *Divine Wisdom as a Part of Byzantine Imperial Ideology*, p. 52, n. 51. У вези са питањем византијских династичких родословних слика, такође cf. A. Grabar, *Une Pyxide en ivoire à Dumbarton Oaks*, DOP 14 (1960), 131–133; Ђурић, *Лоза Немањића*, 54.

31 Радојчић, Портрети, 40; Милошевић, *Срби светитељи*, 201–202; Ђурић, op. cit., 53–54; E. Haustein, *Der Nemanjidenstammbaum*, 204–210.

32 Cf. Л. Мирковић, *Хеортологија*, Београд 1961, 109–110; за текст типика архиепископа српског Никодима вид. препис Л. Мирковића у Архиву САНУ, стара збирка *бр. 473* (оригинал рукописа уништен 1941. год.), л. 78–79б; cf. и М. Шупут, *Архитектура пећке припрате*, ЗЛУ 13 (1977), 65.

сачувала и у пећкој припрати, баш пред фреском Лозе Немањића, што је морао бити случај и са најранијом познатом Лозом и првобитном крстионицом у Грачаници.[33] На основу резултата које су показала истраживања С. Ћурчића, и његове почетне идеје о повезаности теме крштења и Лозе Немањића, Б. Тодић и З. Гавриловић су даље у овом правцу указали на поређење свете и краљевске лозе Немањића са Новим Израиљем, као и истовремено поређење са новом лозом свих оних који су се крштењем обукли у нову одећу царства небеског (у Христа, Гал. 3, 27) као синови и кћери, "наследници" Царства Божјег "по обећању" (Гал. 3, 29).[34] Јер светим крштењем, облачењем у Христа, почиње пут просветљења (подсећамо на текст Јн. 8, 12, исписан на отвореном јеванђељу у представи Христа на пиластру одмах поред Лозе Немањића). Као потврда за овакво разумевање програма наведено је чак и запажање о смештању фреске Христовог крштења из Календара, 6. јануар, у исти простор – изнад јужних врата припрате, управо оних над којима је споља у лунети, на фасади, рељеф са представом Христовог крштења.[35]

ФРЕСКЕ НА ЗАПАДНОМ ЗИДУ УЗ УЛАЗ У ПРИПРАТУ (црт. VIII, 17–20)

Реч је заправо само о четири стојеће, прилично оштећене фигуре најниже зоне: св. апостоли Петар и Павле, арханђели Михаило и Гаврило (све остале површине зида, изнад ове зоне, прекривене су сценама и ликовима из Календара, сем, изгледа, два медаљона с унутрашње стране трифоре). У питању је за XIV век већ сасвим традиционално акцентовање програма уз улазе. У већини цркава ови ликови углавном су сликани поред врата између припрате и наоса; овде су померени напред, на западни зид припрате, уз улаз у само предворје храма. Смисао њиховог присуства тиме се, међутим, не мења.[36]

Одмах до улаза, полупрофилом окренути вратима, насликани су изабрани апостоли предводници, на чијем се исповедању вере и веома значајној делатности у апостолској мисији темељи Црква, коју, по Христовим речима упућеним Петру, "ни врата пакла неће надвладати" (Мат. 16, 18). Св. Петар, јужно, уобичајеног иконографског типа, држи обема рукама завијени свитак (сл. 13), а св. Павле, такође уобичајеног изгледа, обема рукама држи кодекс.[37]

На пиластрима јужно и северно од врата и поменутих ликова апостола налазе се арханђели Гаврило (јужно) и Михаило (северно). И један и други су прилично уништени, у доњем делу, али сасвим је јасно да су били у полупрофилу, окренути такође ка вратима (све остале фигуре појединачних светитеља исте зоне даље у припрати у фронталном су положају у односу на посматрача). Арханђео Гаврило, одевен у хитон и химатион, нешто је више нагнут напред – будући да је приказан у ставу писања – као писац мисли оних који улазе у храм Божји. У десној руци држи перо, а левом, у којој је мастионица, придржава развијени свитак на коме пише да чисте уводи у дом Божји, а оне грешне одгони (сл. 14). Михаило је приказан као ратник, усправног стражарског става, са црвеним мачем у десној руци, поди-

33 О реконструкцији првобитног положаја крстионице у Грачан ици, и каснијим аналогијама у Пећи и Дечанима, cf. S. Ćurčić, *The Baptismal Font of Gračanica*, 313–323.

34 Тодић, *Грачаница*, 175–176; Gavrilović, *Kingship and Baptism*, 302–303.

35 Cf. Gavrilović, op. cit., 303; такође, cf. Николајевић, *Портали у Дечанима*, 186, н. 16; Магловски, *Дечанска скулптура и смисао*, 202–203. Сагледано из укупне проблематике распореда и тока сцена и ликова из Календара, ово занимљиво запажање не може се безрезервно узети као аргумент.

36 У Сликарском приручнику Дионисија из Фурне, за арханђеле Михаила и Гаврила се каже да се сликају на западном зиду цркве (ту се апостоли не помињу), где се предлажу и одговарајући текстови на њиховим свицима (cf. Denys de Fourna, *Manuel*, 219). Да је реч о карактеристичним текстовима везаним за порталну тематику, потврђује и дечански пример (19–20). У српским црквама сликање арханђела у том контексту постаје сасвим уобичајено од краја XIII века, па за све време владавине Милутина, Дечанског и Душана, а та традиција је присутна и знатно касније. Исто тако, и сликање апостола Петра и Павла типична је црта програма у времену Палеолога, која се у српској средини прати од цркава које су живописали Михаило и Евтихије, у време краља Милутина, не мењајући се ни у доба Дечанског и Душана. Духовну заједницу двојице најистакнутијих апостола култ негује већ веома рано, а њихово заједничко приказивање веома је заступљено још у ранохришћанској уметности. Cf. М. Татић-Ђурић, *Икона апостола Петра и Павла у Ватикану*, Зограф 2 (1967), 12–13.

37 Петковић, *Дечани* II, стр. 1.

гнутим преко рамена, и развијеним исписаним свитком у левој (сл. 15). Реч је о тексту који опомиње све што светом и божанственом храму прилазе нечистих срца да ће их посећи својим пламеним мачем.[38] Обе поруке антиципирају заправо њихову активну улогу у моменту последњег, страшног суда – на уласку у есхатон – када само оне чија су имена записана у књизи живих уводе у рај.

И с обзиром на све претходно наведене теме, као и општу симболику арханђела, овакво постављање ликова водећих представника небеских сила, пратилаца Божјих и саслужитеља небеског двора, и посланика Божјих међу људима, одговара овде аналогној њиховој улози чувара Цркве Божје,[39] односно светиње храма која изображава домострој Царства Божјег.[40] Они брину да се у њ улази чистога срца, дакле с вером и покајањем. Вера и покајање, о којима уосталом сведоче и сами ликови поменутог апостолског пара Христовог, управо су услов и залог уласка кроз двери "небо–земне грађевине" Цркве Христове. Пошто је на апостолима Црква утврђена, извесна улога чувара могла би се и њима приписати.[41] Стојећи на овом месту у Дечанима, као да потврђују: "Свети апостоли су ступови Цркве, који подупиру и носе свод вере; они су штитови, и очи на телу Цркве...".[42]

СВЕТИ МОНАСИ ИЗ ДОЊЕ ЗОНЕ ПРИПРАТЕ (црт. IX, 21–33; црт. X, 43, 60–62)

Уколико издвојимо портрете савремених историјских личности из северног брода, односно капеле Св. Ђорђа, сви преостали појединачни ликови доњег појаса живописа у припрати су прослављени свети монаси источнохришћанског света. У избору ликова за програм одговарајућих површина храмовног простора, они, као посебна група или категорија светитеља, одсликавају у дотадашњим манастирским задужбинама Немањића мање–више устаљену традицију. И понаособ посматрано, већина представљених ликова сусреће се и у старијим споменицима, указујући сасвим извесно на сачуване и задржане основне црте програмске концепције која би се могла везати још за личност св. Саве Српског. Укупно их је било седамнаест; неки од њих (св. столпници уз јужни и северни улаз) готово сасвим су уништени, некима се нису сачувала имена из натписа...но, сем у једном случају, могуће их је идентификовати на основу иконографских карактеристика или текстова на свицима. Неке фигуре су оштећене у делу где се могао налазити развијени свитак (јужни зид – југозападни травеј), али су им имена ипак још видљива. Осим светих столпника уз бочна врата (црт. IX, 28–29; црт. X, 60–61), једини лик код кога се више не види ни име ни текст на свитку, и који је остао неидентификован, јесте монах на пиластру северног зида који дели западни од средњег травеја северног брода (црт. X, 62).

Западни зид

На западном зиду јужног брода насликани су св. Варлаам, св. Јоасаф и св. Максим. Св. Варлаам (црт. IX, 21) и Јоасаф (црт. IX, 22) налазе се један до другог. Први је одмах до

38 Ibid., 1.

39 "Помоћу Арханђелских војски Господ чува Цркву Своју, која Га слави православним гласовима што људе избавља од смртности" (понедељак, јутро, Канон св. Анђелима, песма 5, Богородичан, гл. 4, осмогласник) – вид. Ј. Поповић, *Догматика православне цркве*, III, Београд 1978, 263.

40 О теми арханђела који чувају врата, М. Tatić–Đurić, *Archanges gardiens de porte à Dečani*, у: Дечани и виз. уметност, 359–366. Њихова улога чувара храма истакнута је још од раних времена – одговарајуће представе крај улаза познате су у источнохришћанском свету још од V века; cf. N. et M. Thierry, *Le monastère de Koca Kalesi en Isaurie. La porte d'une église*, CA XI (1957), 92, fig. 6; G. H. Forsyth, *Architectural Notes on a Trip trough Cilicia*, DOP 11 (1957), 229, fig. 20–21; такође код Тодића, *Грачаница*, 128; M. Tatić–Đurić, op. cit., p. 361 et fig. 4 (Коца Калеси). Истих идејних корена, произашла из паралелног култа, јесте и тема арханђела као чувара града, односно градских врата; cf. В. Ј. Ђурић, *Портрети на капији Студенице*, Зборник Светозара Радојчића, Београд 1969, 111.

41 Нередко, апостол Петар се нпр. слика са кључевима Царства Небеског које му је Христос поверио у тренутку његовог исповедања вере, и управо на том чврстом темељу утврдио Цркву своју (Мат. 16, 15–19). Уп. тумачење фресака у портику у приземљу куле у Жичи, са ликовима апостола Петра и Павла, П. Мијовић, у: *Жича*, Београд 1969, 182–188.

42 Ј. Поповић, op. cit., 247 (према тумачењу Јована Златоустога).

У контексту програма уз улаз у храм занимљив је текст једне од стихира осмогласника у којој се каже да је Господ "молитвама Светих Апостола оградио стадо своје, Цркву своју, чувајући то стадо неповређеним од искушења вражијих", in: ibid., 264.

пиластра са арханђелом Гаврилом, представљен као старац дуже седе косе и браде, у монашкој одећи (туника, огртач и аналав). Други је младић, у истој овој одећи, само на глави има још и црвену капу. Ни уз један од ова два лика натпис није сачуван, али, будући да је на развијеном свитку у левој руци младића исписан текст у коме се помиње име старца (**ѡче варьламе...**), већ на први поглед је јасно да су у питању Варлаам и Јоасаф, који се приказују у пару и који су неретко присутни у програму српских средњовековних цркава већ од првих задужбина Немањића.[43] Да је заиста реч о њима, потврђује и текст на развијеном свитку у левој руци старца (мада оштећен у првом делу, где се вероватно помињало име младића), који је изгледа преузет из популарне Повести о Варлааму и Јоасафу.[44]

До Јоасафа, сасвим јужно на западном зиду је фигура св. Максима, што се види по натпису (црт. IX, 23). Глава му је доста оштећена (лице). Изгледа да је био проћелав, седе браде и преосталих праменова косе, висока чела. Такође је у монашкој одећи (туника, огртач и аналав), а у десној руци држи развијени исписани свитак – са поруком монасима о смирењу.[45]

Јужни зид

На јужном зиду, у делу западног травеја налазе се још три света монаха, подвижника великосхимника, чије су фигуре у доњој половини потпуно уништене, тако да се свици које су вероватно држали у рукама нису сачували. До св. Максима, дакле, сасвим западно на јужном зиду је проћелав старац, седе, нешто дуже браде и праменова косе који се виде са стране (сл. 16). Његова се монашка одећа разликује од осталих; има аналав, али уместо уобичајене тунике и огртача носи одећу од животињске коже. Уз њега је делимично оштећен натпис у коме се уз име (св. Павле) појављује и помало нејасна топонимска одредница. Биће да је, ипак, реч о св. Павлу са "велике горе Латроса" (црт. IX, 24), иако је В. Петковић разумео да је у питању св. Павле са Атоса.[46]

До њега је насликан св. Јоаникије (црт. IX, 25). Види се још само део сигнатуре. Реч је о седом, ћелавом старцу, нешто дуже браде, по средини раздељене. У уобичајеној је монашкој одећи.

Источније, до њега је и св. Јован Лествичник (црт. IX, 26), лик зреле доби, кратке косе и нешто дуже браде – просед (тамни тонови са сивкасто–белим акцентима). И он има уобичајену монашку одећу. Први део имена у натпису (св. Јован) сасвим је избледео, али још увек се виде трагови слова.

На пиластру јужног зида који дели западни од средњег травеја јужног брода налази се св. Теодосије Киновијарх, Општежитељ (црт. IX, 27). Његово име у натпису је добро

43 Омиљени монашки узори св. Саве Српског, св. Варлаам и Јоасаф насликани су већ у Студеници, као и Милешеви; cf. В. Р. Петковић, *Манастир Студеница*, Београд 1924, 49. Такође V. J. Đurić, *Le Nouveau Joasaph*, CA 33 (1985), p. 100, fig. 1; S. Tomeković, *Les saints ermites et moines dans le décor du narthex de Mileševa*, Милешева у историји српског народа, 53, n. 25, 26, fig. 2, 3. Наставак текста на Јоасафовом свитку могао је одговарати оном до данас сачуваном у живопису обновљене припрате цркве у Морачи (XVI век), где Јоасаф изговара речи: **ѡче ваѕми все имєнїє моє и подаждь нищимь** (према личним белешкама).

44 Веома сличан текст налази се и на фресци сачуваној у Раваници (одговара му и натпис са Варлаамовог свитка у Морачи, на слоју XVI века), који би могао бити од помоћи за реконструкцију дечанског оштећеног првог дела, а он тамо гласи: **чєдо ишасафе єгда раѕвогатѣши тогда нє...**; уп. И. М. Ђорђевић, *Натписи на свицима и књигама у раваничком зидном сликарству*, у: Свети Кнез Лазар. Споменица о шестој стогодишњици косовског боја 1389–1989, Београд 1989, стр. 66 (No. 5). У једном рукопису дечанске библиотеке, *Дечани 100* (макед., 1330/40, друга четвр. XV в. и поч. XVI в), л. 145, у одломку где Варлаам, испричавши Јоасафу причу о срнићу, објашњава свом ученику како је најбогатији онај који се одрекао сваког богатства, може се препознати литерарно порекло цитата на свитку светог старца (за податке и лит. о рукопису вид. Д. Богдановић, *Инвентар ћирилских рукописа у Југославији*, Београд 1982, стр. 28). Последњи део натписа са свитка поклапа се са текстом из дечанског рукописа. Тамо стоји: "...**нжнадѣжєм на цьдрѡты бжиа и тебе єликоже помалѣ прѣѡвогатить и тогда неподатливъ бждеши.**" Но прва реч из натписа на свитку Варлаамовом, чији је део сачуван, изгледа да одговара наведеном примеру из Раванице. Вероватно се и ту радило о речи "**раѕвогатѣши**".

45 Текст нисмо идентификовали. За описе и натписе уз ову тројицу поменутих монаха, cf. и Петковић, *Дечани* II, стр. 1.

46 Св. Павле је слично обележен и у натпису у Богородичиној цркви у Пећи, cf. М. Ивановић, *Црква Богородице Одигитрије у Пећкој патријаршији*, СКМ II–III (1963), 148; cf. и Петковић, *Дечани* II, 3 (на овој страни налазе се и подаци за све остале ликове монаха доње зоне јужног зида, изузев св. столпника).

сачувано. Приказан је као старац, ћелав и сед, са брадом средње дужине. У рукама има савијени свитак (десном придржава горњи део свитка а лева му је под монашким огртачем).

На уској површини зида у средњем травеју између врата и два пиластра која га деле од осталих травеја јужног брода још се виде само мали остаци некадашњих представа светих столпника, њихови стубови, по један са сваке стране врата (црт. IX, 28–29). В. Петковић није забележио њихово постојање; међутим, остаци насликаних стубова на којима се ови монаси уобичајено приказују свакако сведоче о садржају сада уништених површина живописа.

На пиластру између средњег и источног травеја, даље, насликан је св. Стефан Нови (црт. IX, 30). Натпис уз његов лик није сачуван, но лако га је препознати по атрибуту који је симбол његовог сведочења вере, односно мучеништва које је претрпео. Реч је о икони Христа коју овај светитељ младоликог изгледа, тамне (смеђе) косе и дуже (такође смеђе) браде држи испред себе обема рукама (сл. 17).

На делу јужног зида у источном травеју јужног брода припрате налазе се још три света монаха, још три велика подвижника источнохришћанског света, веома често присутна у црквеном живопису: св. Сава Јерусалимски (Освећени), св. Антоније Велики и св. Јевтимије. До претходно поменутог пиластра са ликом св. Стефана Новог насликан је св. Сава Освећени (црт. IX, 31), судећи по иконографским карактеристикама јер натпис није сачуван. У питању је лик старца, (про)ћелавог, седе браде и преосталих власи на глави. И он је приказан у уобичајеној монашкој одећи. Држи развијени свитак на коме је исписан текст, познат из монашке литературе. Заправо одговара тексту кратких прича из монашког живота, који је вероватно и преузет из превода патерика.[47]

До овог светитеља насликан је св. Антоније Велики (црт. IX, 32), што се опет да закључити по иконографским обележјима, како натпис са именом није сачуван (види се само $\overline{\text{сты}}$), али и по познатом тексту на његовом свитку који држи у левој руци. Приказан је као старац, седе браде и седих власи косе, а глава му је покривена кукуљицом чији крајеви му падају преко рамена. Исто тако има и монашку тунику и огртач. Текст исписан на његовом свитку исти је онај који се у патерицима налази у једној од причица са изрекама св. Антонија.[48]

И коначно, преостала фигура на јужном зиду, сасвим западно, представља св. Јевтимија (црт. IX, 33), чије име је још само једним делом видљиво. Насликан је као старац, веома дугачке беле браде и ћелав (на ивицама се само виде седи праменови), у уобичајеној монашкој одећи. Развијени свитак држи са обе шаке, и још пребачен преко леве руке. И овде исписана поука личи на текст из једне од прича која се може наћи у словенским преводима патерика.[49]

Северни зид

Од појединачних ликова светих монаха са северног зида припрате издвајамо два на пиластрима (црт. X, 43, 62), као и остатке стубова светих столпника на уској површини зида између ових пиластара и врата (црт. X, 60–61). Само је још то остало од светих столпника који су чинили пандане онима некад представљеним на јужном зиду.[50]

На пиластру између источног и средњег травеја северног брода налази се прилично оштећена и избледела фигура св. Јефрема Сиријског (црт. X, 43). Реч је о старцу, кратке светле (вероватно седе) браде; коса се не види јер му је глава покривена сиријским велом. Остатак одеће је уобичајен. У руци држи развијени свитак. Међутим, са свих слова боја је

47 Cf. W. R. Veder, *La tradition Slave des Apophtegmata patrum*, Slovo 24 (Zagreb 1974), 74 (4:54), где текст из неколико познатих словенских рукописа (одломак под насловом ѡ пощьнии) сасвим одговара овом из Дечана, а тамо гласи: сѹхо тѣло шт поста мниχѹ дш̃ю шт глѹбинъı...

48 Он се налази у одломку који носи назив о лювви; cf. W. R. Veder, op. cit., 88 (p. Sk. 17:1). У Скалигеровом патерику текст гласи: рече авва антонии: аχъ оѹже бога не бою сѧ, нъ лювлю: лювы во шгонить страχа.

49 Верзија на коју овај натпис највише личи у текстовима патерика, код В. Р. Федера, op. cit., 87 (15:95), гласи: (рече старець) не воѹди невρегъıи ѡ слѹшащимь ти. У Дечанима на месту речи невρегъıи пише нероде, а, исто тако, изгледа да је у наставку било написано ѡ слоѹжещимь ти (уп. натпис уз бр. 33 дечанске припрате у нашој схеми).

50 Као ни они на јужном зиду, ни ови остаци фресака са северног зида нису поменути код Петковића, *Дечани* II, у прегледу тема из припрате. За фигуре на пиластрима cf. ibid., 1–2. Насликане стубове уз северна врата уочио је и забележио И. М. Ђорђевић, *Свети столпници у српском зидном сликарству средњег века*, ЗЛУ 18 (1982), 44, н. 44, сл. 6.

спала, наслућују се само бели трагови на истој светлој позадини свитка, због чега је веома тешко реконструисати и идентификовати текст.[51]

Свети монах на другом пиластру (црт. X, 62), веома лоше очуван, остао је неидентификован; натпис са именом није сачуван. Насликан је као старац, ћелав, седе браде, по средини раздељене, и преосталих праменова косе (са јаким седим обрвама и строгим изразом лица). Има уобичајену монашку одећу, и у левој руци држи развијени свитак чији текст се више уопште не види.[52]

МЕДАЉОНИ СА УНУТРАШЊЕ СТРАНЕ ТРИФОРЕ НА ЗАПАДНОМ ЗИДУ (црт. VIII, 69–70)

Иако су свуда окружена фрескама из Календара, два до сада незабележена медаљона, пронађена с унутрашње стране трифоре на западном зиду, изгледа нису припадала овом циклусу. Зато их овде бележимо на крају. По сачуваним детаљима рекло би се да се ради о попрсјима двојице светих мученика. Личности нису идентификоване.

Сачувани проседи лик, краће браде и таласасте косе, насликан у попрсју, у медаљону са северне стране (црт. VIII, 69), требало би свакако да представља неког мученика: у десној руци држи мученички крст, док му је лева, дланом напред отворена, пред грудима. Одевен је у тамно плаву хаљину преко које је пребачен црвени огртач. Позадина у медаљону иза лика је зелена. Није сачуван никакав натпис.

Уз остатке попрсја светитеља у медаљону с јужне стране (црт. VIII, 70) сачувано је само неколико слова из натписа – ⟨є⟩ты – која нису од значаја за идентификацију личности. Глава му је уништена. Одевен је у сличну плаву хаљину, са нашивцима око врата и преко рамена, и огртачем са златним ивицама. Лева рука му је у истом положају као и код оног првог лика. Позадина је, за разлику од претходно описане, црвене боје.

51 Петковић помиње само развијени свитак, али не доноси никакве податке о натпису; cf. ibid., 2. Чињеницу да је св. Јефрем насликан непосредно уз властелина – ктитора капеле, Ђорђа Остоуше Пећпала, одмах до гроба и ктиторског портрета у источном травеју, В. Петковић је искористио као један од аргумената управо за хипотезу о уделу Пећпаловом у стварању посебног програма северне капеле дечанске припрате. Наиме, у монаштву Пећпал се звао Јефрем, па је мислио да је представа св. Јефрема (која, како иначе сведоче српски споменици, није ретка међу стојећим фигурама светитеља у доњим зонама живописа) овде може да има и посебан значај. Cf. В. Р. Петковић, *Портре једног властелина у Дечанима*, ПКЈИФ XII 1–2 (1933), 95–101; такође Д. Поповић, *Средњовековни надгробни споменици у Дечанима*, 232.

52 Ibid., 1.

FRESCO PROGRAM IN THE NARTHEX

VESNA MILANOVIĆ

In the enormous ensemble of the Dečani church frescoes, those painted in the three-aisled narthex correspond in terms of size and monumentality to those of a five-aisled church. However, the manner in which the space is organized and the number and structure of the iconographic units make the narthex, at least at first glance, considerably more recognizable and therefore less complicated and clearer as a whole. It should also be kept in mind that due to the specific features of the space in the Dečani *naos* and owing to the enormous network of wall surfaces ready to receive frescoes, part of the iconographic themes otherwise characteristic of a narthex program are found in the western space of the *naos* (e.g. The Tree of Jesse, the cycle of The Sermons of St. John the Baptist, the Last Judgement...). There they crucially determined and enriched the symbolic plan of meaning of the respective program context within which the grave of the first donor and founder of Dečani received its place.

Such an unencumbered three-aisled narthex could take on very long iconographic cycles and still have considerable success in fitting them into the provided space. The most detailed fresco cycle concerns the Menologion (with depictions of saints from the Eastern Orthodox ecumenical sphere, scenes of their death and martyrdom, given for every day of the twelve-month church liturgical year), covering a large part of the wall surfaces of the vaults, arches, and upper narthex zones, while leaving enough room for the creators of the Dečani iconographic program to emphasize some other themes and projects. In this regard, the twelve scenes from the cycle of the six Holy Ecumenical Councils, pillars of the Orthodox faith, are perfectly incorporated into the architectural space of the cross-shaped vault of the middle aisle.

Another unusual and very striking iconographic unit is found on the greater part of the eastern narthex wall, with special emphasis given to the theme of the portal-entrance, with Emanuel in the lunette and the standing figures of the Virgin intercessor and Christ as a pair on the pilasters next to the doorposts, where they symbolically summarize the narthex themes and lead into the program of the *naos*. Above this same portal is the enormous, dominating bust of Christ the Pantocrator to whom the church is consecrated – with the gospel text on the door (Jn. X, 9) – and very interesting portraits of the ruler-founders Dečanski and Dušan, accompanied by king-prophets David and Solomon. Nearby on the same wall in part of the southern aisle is a similarly noteworthy depiction of the Nemanjić Family Tree (in some ways a companion piece to the Tree of Jesse on the other side of the wall in the *naos*).

In terms of organization, the Dečani narthex bears an interesting trait: its entire northern aisle, which can also be viewed as a separate entity within this space, takes on the function of a chapel, more precisely a chapel dedicated to St. George. Architecturally set apart by only a row of columns and arches (similar to the southern aisle's separation from the middle aisle), this space unquestionably reveals its purpose in terms of its iconographic program: on the eastern wall is a composition that is typical of an altar program – Officiating Church Fathers St. Basil the Great and St. John Chrysostom (with Christ the Lamb on the altar table and a cherub holding ripidia containing the words of Triumphant song), with St. Stephen the First Martyr as deacon next to it, the founder's portrait of patrician George Ostouša Pećpal with his patron St. George interceding before Christ, and the obligatory portrait of the ruler's family (in this case Tsar Dušan, Tsarina Jelena and young King Uroš). A special seal of compactness is finally given to this space by the cycle dedicated to the chapel patron – St. George.

Each of the prominent entities in the space is also linked to the sculptural decoration on the facades and the preserved tombs in the northern part of the narthex, as well as the "baptistery" (ἁγιάσμα) in the southern part, unquestionably give the impression of a well-conceived iconographic program.

In the lower zones of the Dečani narthex, with the exception of the northern aisle which primarily contain portraits of contemporary historical personalities, all individual figures save those few next to the entrance on the western wall which are typical in this context (Archangels Michael

and Gabriel, Apostles Peter and Paul) belong to the category of holy monks. They are also painted in the same zone of the northern aisle next to the above–mentioned contemporary historical figures.

All of the data on the painted figures and compositions, and the legends and inscriptions based on field work in the church were first compared to the material in Petković's monograph on the Dečani frescoes. For the Calendar cycle, data was also used from P. Mijović's Menologion (Calendar) from 1973. Regarding this cycle, it was noted that there are scenes and figures that were not recorded by either Petković or Mijović. Certain amendments were also made to the other compositions and figures in the narthex which primarily agree with Petković's material. If slight differences in the reading of certain letters here and there in the inscriptions is disregarded, there are nonetheless certain details and parts of inscriptions not mentioned by Petković that are still visible and recognizable (in particular the inscription next to the figure of Tsarina Jelena in the lower zone of the northern wall; part of the text on the scroll of St. Antonio, southern wall; the figures of David and Solomon on the eastern wall and the inscriptions on their scrolls...). In addition, no record is made of the Holy Stylites, now almost completely destroyed, who were painted on narrow wall surfaces next to the southern and northern entrance between the pilasters and doors, nor were two medallions noticed with busts of martyrs painted on both interior walls of the western triforium. On the other hand, Petković's material contains some letters from inscriptions that can no longer be seen today, and part of the inscription that no longer exists in one of the scenes from the cycle of St. George.



Сл. 1. Први васељенски сабор, Цар Константин и четири света архијереја — Fig. 1. First Ecumenical Council, Emperor Constantine and four Holy Bishops



Сл. 3. Други васељенски сабор, Цар Теодосије Велики и четири света архијереја — Fig. 3. Second Ecumenical Council, Emperor Theodosius the Great and four Holy Bishops



Сл. 2. Први васељенски сабор, Правоверни оци и јеретици — Fig. 2. First Ecumenical Council, Orthodox Church Fathers and Heretics



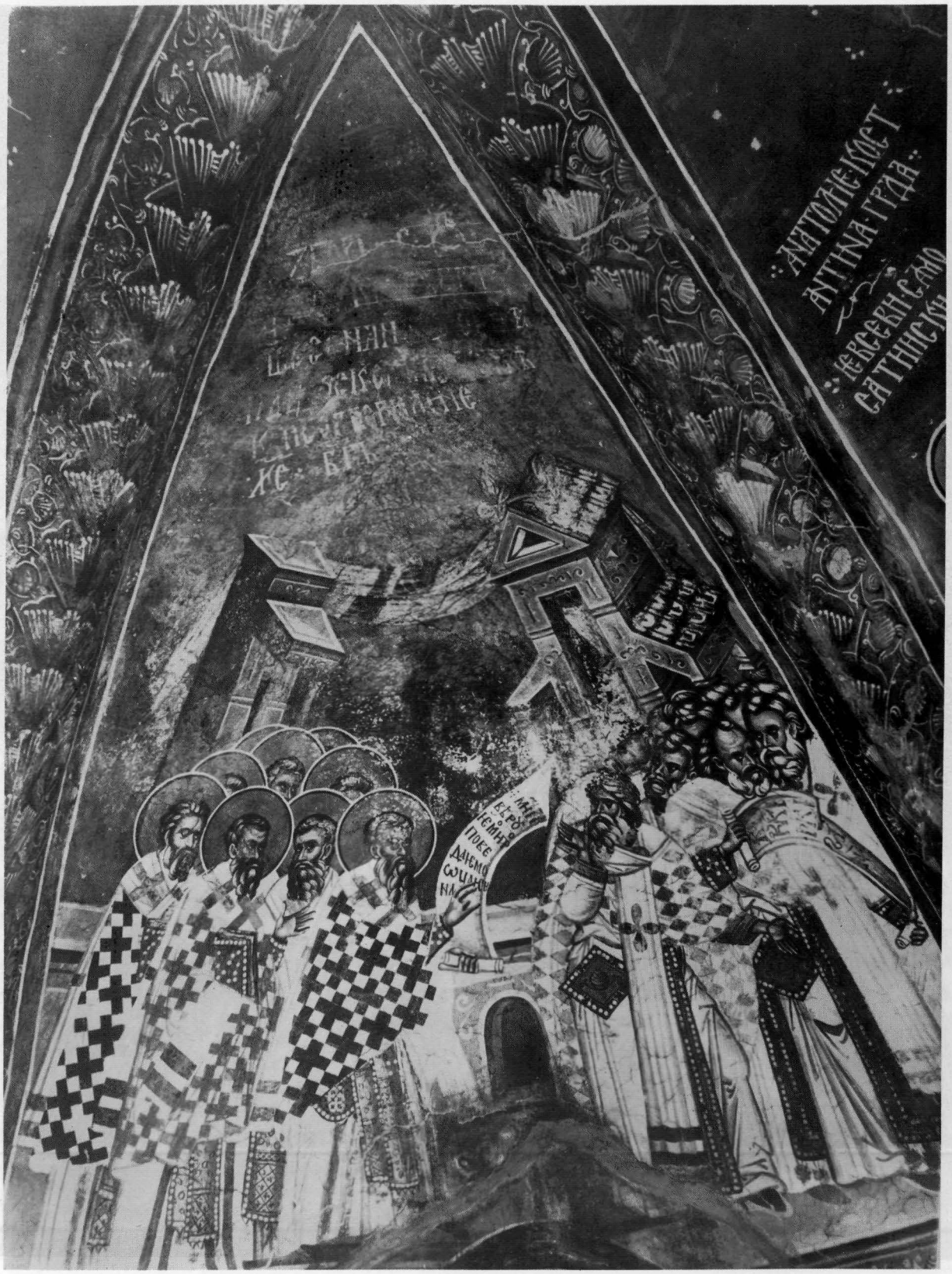
Сл. 5. Трећи васељенски сабор, Цар Теодосије Млађи и четири света архијереја — Fig. 5. Third Ecumenical Council, Emperor Theodosius the Younger and four Holy Bishops



Сл. 4. Други васељенски сабор, Правоверни оци и јеретици — Fig. 4. Second Ecumenical Council, Orthodox Church Fathers and Heretics



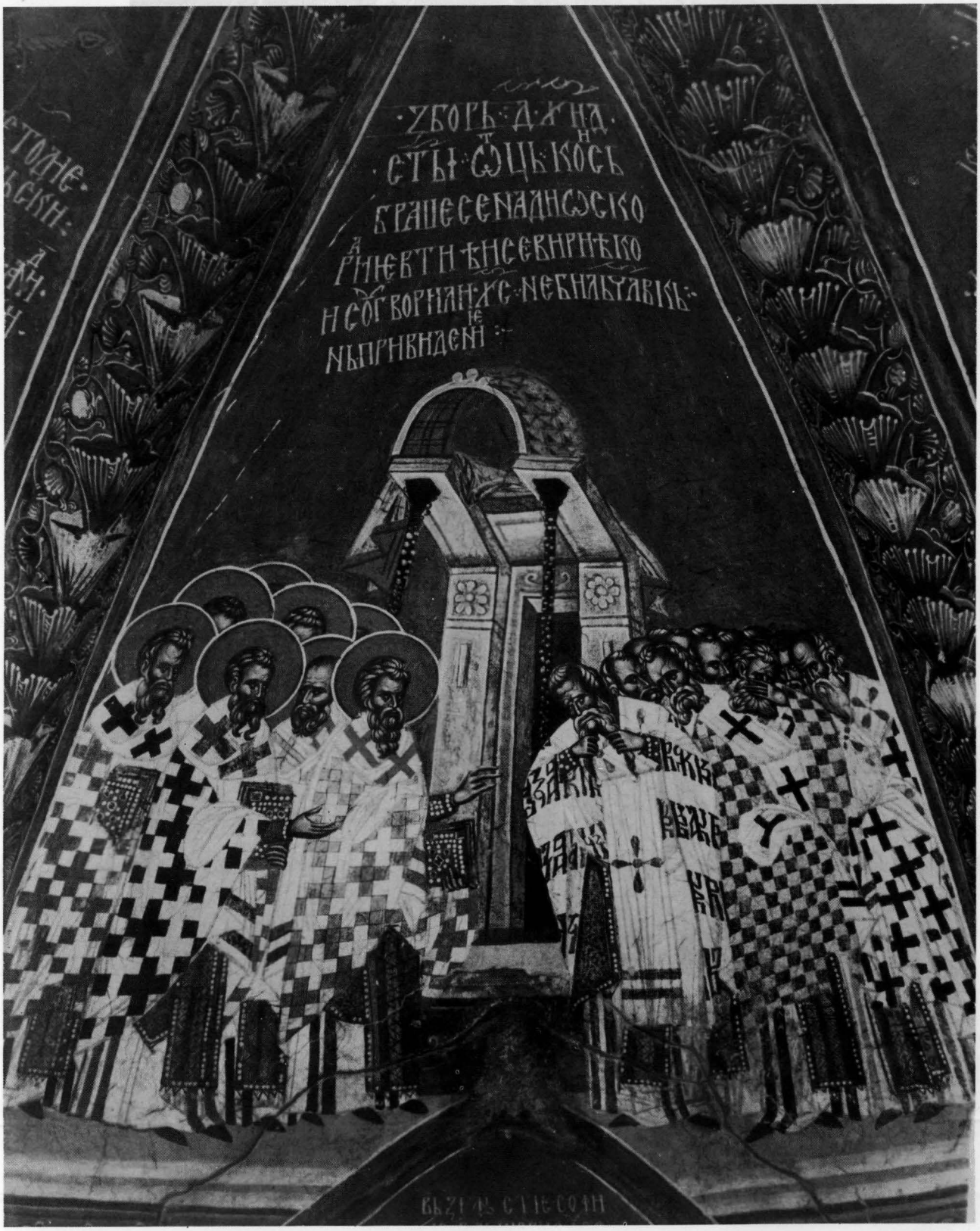
Сл. 7. Четврти васељенски сабор, Цар Маркијан и четири света архијереја — Fig. 7. Fourth Ecumenical Council, Emperor Marcian and four Holy Bishops



Сл. 6. Трећи васељенски сабор, Православни оци и јеретици — Fig. 6. Third Ecumenical Council, Orthodox Church Fathers and Heretics



Сл. 9. Пети васељенски сабор, Цар Јустинијан и четири света архијереја — Fig. 9. Fifth Ecumenical Council, Emperor Justinian and four Holy Bishops



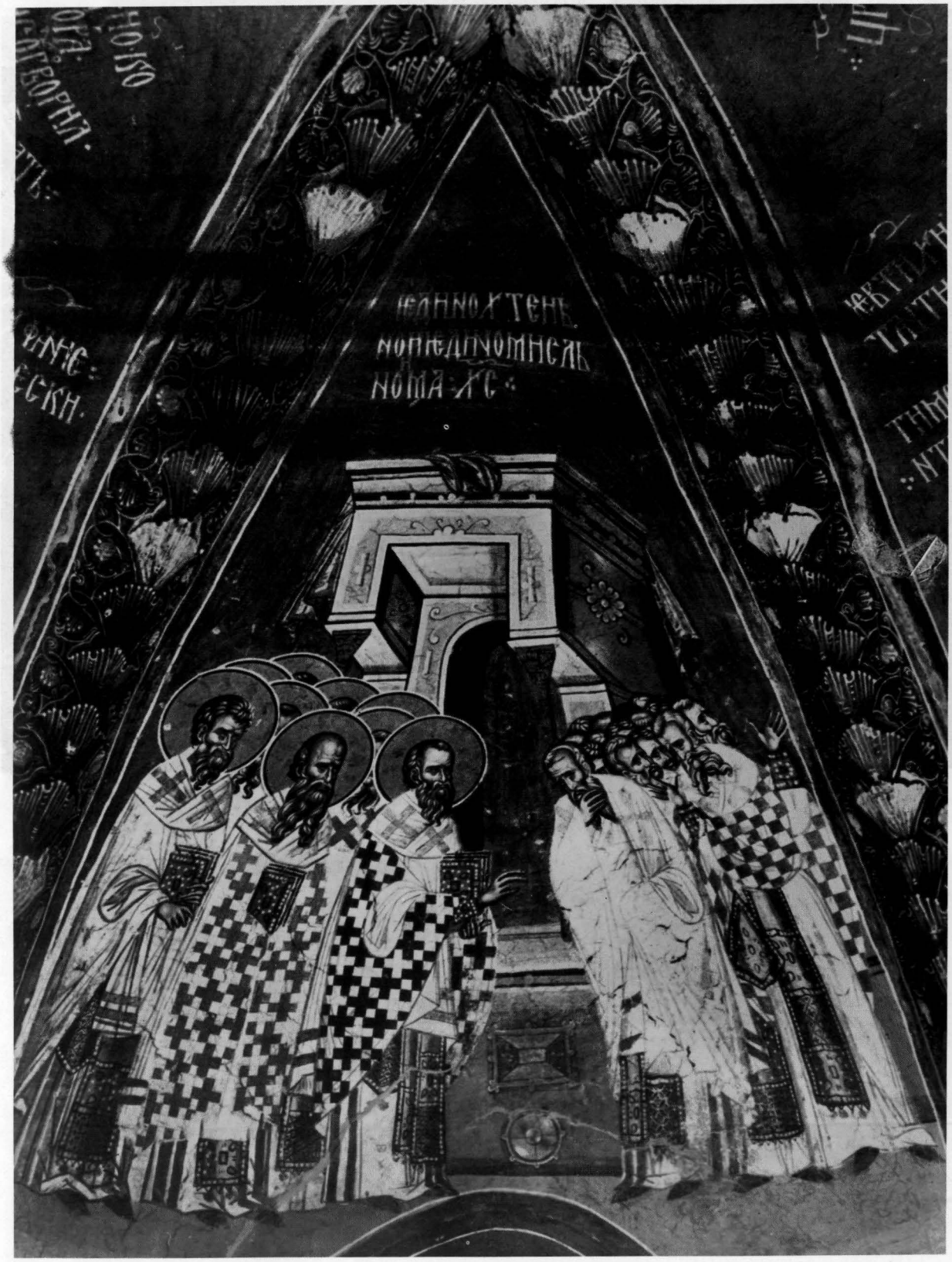
Сл. 8. Четврти васељенски сабор, Правоверни оци и јеретици — Fig. 8. Fourth Ecumenical Council, Orthodox Church Fathers and Heretics



Сл. 10. Пети васељенски сабор, Правоверни оци и јеретици — Fig. 10. Fifth Ecumenical Council, Orthodox Church Fathers and Heretics

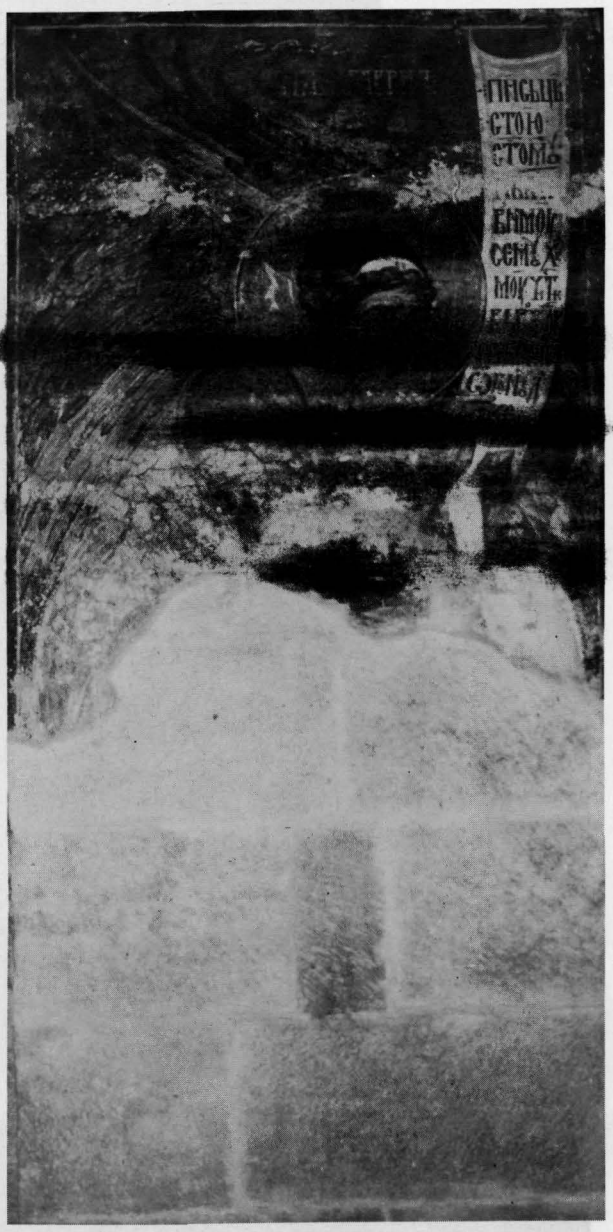


Сл. 11. Шести васељенски сабор, Цар Константин Погонат и четири света архијереја — Fig. 11. Sixth Ecumenical Council, Emperor Constantine Pogonatus and four Holy Bishops



Сл. 12. Шести васељенски сабор, Правоверни оци и јеретици — Fig. 12. Sixth Ecumenical Council, Orthodox Church Fathers and Heretics





Сл. 13. Апостол Петар — Fig.13. Apostle Peter

Сл. 14. Арханђео Гаврило — Fig. 14. Archangel Gabriel





Сл. 15. Арханђео Михаило — Fig. 15. Archangel Michael

Сл. 16. Св. Павле са горе Латроса — Fig. 16. St. Paul of Mt. Lathros



Сл. 17. Св. Стефан Нови — Fig. 17. St. Stephen the Younger

МЕНОЛОГ

САЊА КЕСИЋ-РИСТИЋ и ДРАГАН ВОЈВОДИЋ

ИДЕНТИФИКАЦИЈА КАЛЕНДАРСКИХ ПРЕДСТАВА И УТВРЂИВАЊЕ ТОКА ЦИКЛУСА

Л е г е н д а

НЧ – ново читање (различито у односу на Мијовић, *Менолог*)
НН – нов натпис (до сада необјављен)
НИ – нова идентификација (различита у односу на Мијовић, *Менолог*)
НД – нов датум (различит у односу на Мијовић, *Менолог*)
Т – табла са распоредом живописа (римски бројеви)
1 и даље – број сцене на табли (арапски бројеви)

О б ј а ш њ е њ а

ПОЉЕ – површина фреске оивичена бордуром; скраћенице $\overline{\text{стыı}}$, $\overline{\text{ста}}$, $\overline{\text{сьıиχ}}$ и $\overline{\text{днь}}$ због честог понављања неће бити разрешаване као ни скраћене речи изнад којих нису сачувани титла или натписана слова; с обзиром на велики број правописних грешака у старословенским натписима, погрешно исписане речи неће бити посебно означаване.

СЕПТЕМБАР

Источни зид средњег брода (лунета)[1]

1. IX северно поље (Т I, 1)
стыı ...
·$\overline{\text{стыı}}$· $\overline{\text{іс}}$ **навьıн⟨ь⟩** ·$\overline{\text{стьıкъ}}$**...жень**
св. Симеон Столпник (попрсје); **Исус Навин (фигура); 40 хераклијских** мученица (група фигура)[2]

1 СКРАЋЕНИЦЕ У НАПОМЕНАМА:
М. – П. Мијовић, *Менолог*, Београд 1973.
П. – В. Р. Петковић, *Манастир Дечани* II, Београд 1941.

2 П. 7; М. 316, сл. 168. Приказано је попрсје светитеља на стубу којем се клања група људи у подножју. Једини столпник који се слави 1. септембра је св. Симеон Столпник (Syn. CP, col. 3–4). Под истим датумом синаксари помињу и 40 хераклијских мученица (Syn. CP, col. 3–4). Оне су, како показује остатак натписа, насликане десно од Исуса Навина, уз бордуру поља: две су у првом плану, а од осталих се виде само гроздасто поређани нимбови. Исти избор светитеља за 1. септембар извршен је и у Старом Нагоричину и Грачаници (М. 259, 258; Б. Тодић, *Грачаница. Сликарство*, Београд 1988, 99).

2. IX јужно поље (Т I, 2)
сты ·мама· ѵвод|ень бисть ·в̈· днь
св. Мамант (сцена); св. Јован Постник (фигура)[3]

Јужни зид средњег брода, IV зона

3. IX лунета источног травеја (Т II, 1) нч-ни
вь ·г̈· днь· сты андим·| ѵ⟨секн⟩овень·| ⟨в⟩исть·
св. Антим Никомидијски (сцена); св. Теоктист и Јевтимије Велики (?) (фигуре)[4]

4. IX лук између источног и средњег травеја – горње поље (Т II, 10) нч
вь ·д· с⟨ты⟩ ва⟨вила ѵсе⟩кновень бисть| и шнимь ·г· мла|деньце·
св. Вавила Антиохијски и три детета (сцена)[5]

5. IX доње поље (Т II, 11)
е ·сты · пророкь · заха̄рить| заклань· бисть·
пророк Захарија (сцена)[6]

6. IX лунета средњег травеја (Т II, 15) нч
·вь ·ѕ̈·| чѵдо ·стго арханг(е)ла| ·михаила·| ·бив|шек ·вь| хони·
Чудо арханђела Михаила у Хони (сцена)[7]

7. IX лук између средњег и западног травеја – горње поље (Т II, 24) нч
·ѯ̈· сты созонть ·wбешень| ·бисть· и тако скоча се
св. Созонт (сцена)[8]

8. IX доње поље (Т II, 25) нч
вь ·и· дн̄ь· рож(де)ст(ь)во прѣс(ве)тыѥ б(огороди)це·
Рођење Богородице (сцена)[9]

9. IX лунета западног травеја – источно поље (Т II, 29) нч
·д̈· памет стго·| пра(ве)днике иакимь· и анна·
св. Јоаким и Ана (фигура)[10]

10. IX западно поље (Т II, 30) нч
·і· стыхь · мѵ(че)н(и)ц(ь) се|стрниць· минодорь·| митрод(о)рь· и нифодорь·| м(а)ч(е)мь· ско|нчасе| се·
св. Минодора, Митродора и Нимфодора (сцена)[11]

Западни зид средњег брода, VIII зона (лунета)

11. IX јужно поље – лево (Т III, 1) (сл. 18)
/
преподобна Теодора (фигура)[12]

3 П. 7; М. 316, сл. 168. Поред св. Маманта насликан је и архијерej у фелону са омофором и кодексом. Петковић и Мијовић су крај њега могли да прочитају део натписа: сты їѡ, и да га идентификују као св. Јована Постника, цариградског патријарха. Овог светитеља синаксари обично помињу на другом месту листе за 2. септембар (Syn. CP, col. 5–8). Он је насликан под истим датумом и у грачаничком менологу (М. 285; Тодић, *Грачаница*, 99).

4 П. 7, Т. CVI; М. 316. Поред св. Антима приказана су још два старија светитеља са брадама: један је у краткој испосничкој хаљини, а други у одећи монаха, са огртачем, аналавом и савијеним ротулусом у рукама. Међу светитељима који се помињу 3. септембра иконографија ове двојице највише одговара св. Теоктисту (Syn. CP, col. 9–10) и његовом учитељу св. Јевтимију Великом, који се посебно слави 20 јануара. На илустрацији за 3. септембар у рукопису Vatic. gr. 1156 такође је насликан св. Антим са "још две фигуре" (М. 194).

5 П. 7, Т. CIV, CVI; М. 316.

6 П. 7, Т. CIV, CVI; М. 316, сл. 167.

7 П. 7, Т. CVII; М. 316, сл. 169.

8 П. 7, Т. CV, сл. 2; М. 318, сл. 170.

9 П. 7; М. 318, сл. 172.

10 П. 7, Т. CVIII; М. 318, сл. 173.

11 Ibidem.

12 П. 7; М. 318. Приказана је светитељка у монашкој одећи са високом капом на глави. У реконструисаном синаксару цариградске Велике цркве као и у већини других грчких синаксара из избора који даје Делее на првом месту листе помена за 11. септембар налази се преподобна Теодора из Александрије (Syn. CP, col. 33–35). У Менологу Василија II и у грачаничком сликаном календару она је такође представљена под истим датумом (М. 287).

12. IX јужно поље – десно (Т III, 2) (сл. 18)
/
св. Автоном (сцена)[13]

13. IX северно поље – лево (Т III, 3) (сл. 18) НН-НИ-НД
вь ·г҃і· днь ст⟨ы⟩| ѕотикь ....|и м(а)чемь· ск⟨ончаше се⟩
св. Зотик и други (сцена)[14]

северно поље – десно (Т III, 4) (сл. 18) НИ
/
св. Корнилије (?) (сцена)[15]

Северни зид средњег брода, IV зона

14. IX лунета западног травеја (Т IV, 1) НЧ
вь а҃і днь ·вьѕд(в)иженик| чстнаго крьста
Уздизање часног крста (сцена)[16]

15. IX лук између западног и средњег травеја – доње поље (Т IV, 10) НЧ
·вь ·е҃і· днь· ст҃ы · инкита·| вь wгни· врьжень· бисть·| ·тако и скоча се·
св. Никита (сцена)[17]

16. IX горње поље (Т IV, 9)
вь ·ѕі· днь· стьк ефимие| вь пещь ·врьжена бисть
св. Ефимија (сцена)[18]

17. IX лунета средњег травеја (Т IV, 14) НЧ
вь ·кі· днь· стк· софи|к ·г҃· дьщери е · всек|новени бише·
св. Софија и њене кћери (сцена)[19]

18. IX лук између средњег и источног травеја – доње поље (Т IV, 24) НЧ
·вь ·ѳі· днь · ст҃ы · симонь· к҃|писквпь· пригвождень| на крьсте
св. Симеон епископ јерусалимски (сцена)[20]

19. IX горње поље (Т IV, 23) НЧ
·вь ·а҃і· днь· ст҃ы · сава|тиѣ и протима| и доримета
св. Саватије, Трофим и Доримедонт (сцена)[21]

20. IX лунета источног травеја (Т IV, 28) НЧ
вь ·к҃· днь· ст҃ы ·| евьстатие врьжень| бисть вь м|едень воль·| ·раждежнь
св. Евстатије Плакида (сцена)[22]

13 П. 7; М. 318. Испред тробродне грађевине представљено је усековање старијег светитеља у фелону, са омофором. Овде је највероватније насликан св. Автоном који је – према житију – убијен у олтару цркве Св. арханђела Михаила у Сореосу (Syn. CP, col. 35–38). Овај свештеномученик је под истим датумом насликан и у Грачаници (М. 287; Тодић, *Грачаница*, 100).

14 П. 7; М. 318. Мијовић је погрешно прочитао остатак натписа и идентификовао сцену као усековање св. Јулиана. Приказано је, међутим, усековање два светитеља одевена у огртаче и хаљине обрубљене украсном траком. Војник је високо замахнуо мачем над телима чије су главе већ одсечене. Синаксар цариградске Велике цркве на другом месту листе за 13. септембар помиње групу мученика међу којима је и св. Зотик (поменут у дечанском натпису), док се у неким другим синаксарима помен ових светитеља налази на првом месту те листе (Syn. CP, col. 40–41). Није необично што су на овој илустрацији представљена само двојица светитеља, јер се и на другим местима у дечанском менологу уместо веће светитељске групе приказује само неколико мученика (cf. нап. 2 supra).

15 П. 7; М. 318. Мијовић је сцену идентификовао као пренос моштију непознатог светитеља. У првом плану је насликан отворен, празан саркофаг, а иза њега два монаха – један сед, старији и други средовечан. Према синаксару цариградске Велике цркве, 13. септембра се на првом месту слави св. Корнилије (Syn. CP, col. 37–40). У житију овог светитеља описано је чудо са ковчегом у којем су лежале његове мошти и који се сам од себе подигао ушавши у цркву, што може бити моменат представљен на дечанској фресци.

16 П. 7–8, Т. CIX; М. 318.

17 П. 8, Т. CV, сл. 2; М. 318, сл. 174.

18 П. 8, Т. CV–2; М. 318, сл. 175.

19 П. 8, Т. CX; М. 318, сл. 176.

20 П. 8, Т. CIV; М. 318, сл. 215.

21 П. 8, Т. CIV; М. 318, сл. 179.

22 П. 8, Т. CXI; М. 318, сл. 206.

Источни зид средњег брода, VII зона

21. IX северно поље – лево (Т I, 3) НЧ
вь ·ка· ...| сты ·иѡна провѯ|итерь
сты ...
текст на свитку: вьѯоѳ|пиχь| вь пе|чали| мок|и
св. Јона Презвитер (фигура); пророк Јона (фигура)[23]

22. IX десно (Т I, 4) НЧ
вь ·кв· днь· сты код|рать оусекновень бисть
св. Кодрат (сцена)[24]

23. IX јужно поље – лево (Т I, 5) НЧ
вь ·⟨к⟩г· днь аχранг(є)ль· гаври|ль бла(го)вестить ѯаχарии
Благовести Захарији (сцена)[25]

24. IX десно (Т I,6) НЧ
вь кд днь · ста текла| бежить ·растопи се| ка[мѣнь] и тако · скоча се
св. Текла (сцена)[26]

Јужни зид средњег брода, III зона

25. IX источни травеј – лево поље (Т II, 2) НЧ
·вь ·ке· днь· сты · м(ѳ)ч(є)н(и)кь·| сты паила· сты датиѣнь стьа кфросна
св. Павле, Савинијан и Татија (фигуре); св. Ефросинија (фигура)[27]

26. IX десно поље (Т II, 3) НЧ
вь ·кѕ· днь· преставлениє · стго · иѡван⟨а⟩| ·б(о)гословьца·
св. Јован Богослов (две сцене)[28]

27. IX пиластар између источног и средњег травеја (Т II, 12)
вь ·кѯ· днь· ста· кфиχа|риѣ· ѳсекновена| бисть
св. Епихарија (сцена)[29]

28. IX средњи травеј – лево поље (Т II, 16)
вь ·ки· днь · сты | χаритонь·| исповѣдникь
преподобни Харитон Исповедник (фигура)[30]

29. IX вь ·кд· днь· сты | кѵриѣкь· прѣпод(о)|бни· ѡ(ть)ць НЧ
св. Киријак (фигура) [31]

23 П. 8, Т. LXXV; М. 318, сл. 168. Св. Јона Презвитер је у монашкој одећи, са аналавом и ротулусом, док је пророк Јона у хитону и химатиону. Првог светитеља је могуће идентификовати на основу натписа, а другог захваљујући тексту на свитку (исписан је део стиха из књиге овог пророка II, 3). Синаксар цариградске цркве помиње пророка Јону на првом, а истоименог презвитера на другом месту листе за 21. септембар (Syn. CP, col. 63–65).

24 П. 8, Т. LXXV; М. 320, сл. 168.

25 Ibidem.

26 Ibidem.

27 П. 8, Т. CVI; М. 320, сл. 177, 192. У натпису су поменута три светитеља, а приказана су четири. Слева надесно стоје: старији, седи мушкарац у хламиди и бисером украшеном огртачу, средовечни мученик у хаљини обрубљених ивица са огртачем, потом мученица у мафориону и, на крају, светитељка у монашкој одећи са аналавом и високом капом на глави. Изнад ове последње фигуре је део натписа који је идентификује као св. Ефросинију (Syn. CP, col. 77–78). Многи синаксари, често на првом месту листе за 25. септембар славе породицу из Дамаска, оца Павла, мајку Татију и њихово четворо деце, од којих се најчешће помиње син Савинијан (Syn. CP, col. 77–78). И у Vatic. gr 1156 исти датум илуструју "Савинијан ?, Павле и Тата" (М. 194). У Дечанима је дошло до грешке приликом исписивања легенде: једно име је у натпису изостављено, а Савинијану је дато мајчино име тако да је он постао Татијан (не ради се о замени св. Тате са св. Татијаном, као што је то Мијовић претпостављао). У одређеном броју синаксара се помињу само родитељи – Павле и Татија (Syn. CP, col. 77).

28 П. 8, Т. CVI; М. 320, сл. 177, 192.

29 П. 8, Т. CVI; М. 320, сл. 181.

30 П. 8, Т. CVII; М. 320.

31 Ibidem.

30. IX вь ·л· днь· сты | григорие
св. Григорије (фигура)[32]

ОКТОБАР

1. X десно поље (Т II, 17) нч
м(ѣсе)ць wктебра· вь ·а· днь· сты ·| ананиѣ· убиень· бисть| камениемь·
св. Ананија (сцена)[33]

2. X пиластар између средњег и западног травеја (Т II, 26)
сты· кифриѣ|нь
св. Кипријан (фигура)[34]

2. X западни травеј – лево поље (Т II, 31) нч
вь ·в· днь · сты · кифриѣнь| вселюбень бист и шнимь| стꙋю устидꙋ
св. Кипријан и Јустина (сцена)[35]

3. X десно поље (Т II, 32) нч
вь ·г· днь· сты диwнисиѥ·| всекновень бисть·
св. Дионисије Ареопагит (сцена)[36]

Западни зид средњег брода, VII зона

3. X јужни пиластар (Т III, 5) нн–нд
сты кпрос⟨и⟩нь
св. Ефросин (?) (фигура)[37]

4. X јужно поље (Т III, 6) (сл. 1)
/
неидентификована сцена[38]

5. X средње поље (Т III, 7) (сл. 1)
/
св. Харитина или св. Мамелхта (сцена)[39]

32 Ibidem.

33 П. 8, Т. CVII; М. 320, сл. 182.

34 П. 8, Т. CVIII; М. 320. Насликан је архијерej у ставу оранта. Судећи по натпису, без обзира што нема обележја за датум, овде је приказан св. Кипријан, онај исти епископ чије је мученичство са светом Јустином приказано на суседном пољу. Синаксари из прегледа који је сачинио Делее помињу ове светитеље искључиво под 2. октобром (Syn. CP, col. 97–100), а под 1. октобром у њима нема помена ниједног св. Кипријана. Стога се може закључити да представа архијереја припада илустрацији за 2. октобар.

35 Ibidem.

36 П. 9, Т. CVIII; М. 320, сл. 180. Хришћанка Катула, до које се – према житију – докотрљала Дионисијева глава, у Дечанима је насликана са нимбом иако није канонизована (Syn. CP, col. 101–102).

37 П. 9; М. 320. У питању је јако оштећена представа младоликог светитеља у жутој хаљини и црним сандалама. Натпис указује на светитеља под именом Ефросин ("Јепросин"). Међутим, једино на листи за 11. септембар (никада на првом месту листе), и то у веома малом броју синаксара, помиње се св. Ефросин Кувар (Syn. CP, col. 33–36). Овај светитељ је представљен у наосу Дечана управо као младолики голобради монах (П. 26). Треба приметити да се место на којем је у дечанском менологу сликан св. Ефросин налази непосредно испод илустрације за 11. септембар, па би се могло помислити да је лик св. Ефросина у вези са њом. Али, у дечанском календару нема ниједног другог поуздано утврђеног примера преласка из зоне у зону на овакав начин.

38 П. 9; М. 320. Сцена је скоро у потпуности уништена, тако да се само може претпоставити да је овде била илустрација за 4. октобар.

39 Ibidem. Од сцене се сачувала, на левој страни, фигура војника који замахује мачем. Јасно је да је ту било представљено неко усековање. Синаксар цариградске Велике цркве на првом месту листе помена за 5. октобар наводи св. Харитину (Syn. CP, col. 107–111). Иако се познате верзије житија ове светитељке разликују, ипак се ни у једној од њих не јавља мотив усековања. У Менологу Василија II приказано је како је светитељка бачена у море, а у Старом Нагоричину се око Харитинине бисте преплићу језичци пламена који треба да подсете на

6. X северно поље (Т III, 8) (сл. 1) НН-НИ
вь ..... ѵсекн⟨ов⟩ен ...
апостол Тома (сцена)[40]

6. X северни пиластар (Т III, 9) НИ
/
преподобни отац Никита или св. Полихроније (фигура)[41]

Северни зид средњег брода, III зона

7. X западни травеј – лево поље (Т IV, 2) НЧ
вѣ ·ѯ· дньı| стыı · ва(к)хье| ѵсекновень висть| ·а стыı сргие ѡвѵве|н вы ·вь сапоги| желѣзне
св. Сергије и Вакх (сцена)[42]

8. X десно поље (Т IV, 3)
·вѣ ·й· дньı· стыı · номь· епископъ·| крьсти· стѵ· фелагию·
св. Пелагија и св. Нон (сцена)[43]

9. X пиластар између западног и средњег травеја (Т IV, 111) НИ
стыı· иѣковь| апосто|ль
апостол Јаков (фигура)[44]
средњи травеј – лево поље (Т IV, 15)
·вѣ ·д· дньı· стыı· иѣковь·| камениемь побиень висть·
св. Јаков (сцена)[45]

једну од њених првих мука (М. 263). У сликаном календару у Козији, међутим, представљено је усековање св. Харитине, па се не може искључити могућност његове појаве у менологу Дечана (М. 350).

40 П. 9; М. 320. Јасно је да је и овде приказано неко усековање, мада је сцену због њене оштећености тешко прецизно описати. Горе лево види се уздигнут мач џелата; десно је једна фигура без нимба (војник ?), а у доњем левом углу лежи одсечена глава са нимбом. Иконографија сцене се може довести у везу са мучеништвом апостола Томе који се прославља 6. октобра (Syn. CP, col. 113–115). Њега синаксари редовно помињу на првом месту листе за тај дан (обично је то једини помен). У Грачаници је апостол, у складу са житијем, приказан прободен копљем, али П. Мијовић наводи примере из рукописа где је приказано усековање св. Томе (М. 291).

41 П. 9; М. 320–322. Представљен је светитељ у монашкој одећи са црним аналавом, који у десној руци држи крст. Могуће је да је приказан преподобни отац Никита (Syn. CP, col. 115–116), уколико претпоставимо да је овде илустрован 6. октобар. Међутим, насликани монах може бити и св. Полихроније који се, према синаксару цариградске Велике цркве, слави 7. октобра, али се у неким другим синаксарима помиње под 6. октобром (Syn. CP, col. 115–118). У Старом Нагоричину је овај датум илустрован само ликом апостола Томе, а 7. октобар представом св. Никите (М. 263). У Грачници – а тако је највероватније и у Дечанима – и лик св. Томе и лик св. Никите припадају илустрацији за 6. октобар (М. 291; Тодић, *Грачаница*, 101).

42 П. 9, Т CIX; М. 322, сл.184.

43 Ibidem.

44 П. 9, Т. CIX; М. 322.

45 П. 9, Т. CX; М. 322, сл. 185. Мијовић је светитеља, приказаног у сцени каменовања, идентификовао као св. Јакова Пустињака, мада је приметио да се овај светитељ не слави 9. већ 10. октобра (Syn. CP, col. 128–130). Под тим датумом он је насликан у грачаничком менологу (М. 293; Тодић, *Грачаница*, 101), док у Старом Нагоричину биста св. Јакова Пустињака илуструје 11. октобар (М. 263). Дана 9. октобра прославља се апостол Јаков, син Алфејев, који се – под тим датумом – обично јавља у сликаним менолозима (М. 193, 194, 263, 293, 347). У Дечанима збуњује то што је стојећа фигура апостола Јакова насликана без ознаке за датум (cf.нап. 44 supra), због чега би се могло помислити да можда илуструје 8. октобар. С друге стране, на сцени каменовања постоји ознака за 9. октобар, а светитељ је одевен у хитон и химатион, што одговара иконографији апостола, а не пустињака. У натпису уз име не стоји атрибут који би светитеља одредио као пустињака, па се може претпоставити да је овде ипак приказано страдање апостола Јакова. Ни пустињак ни апостол, међутим, нису скончали тако што су били каменовани. Пустињак Јаков је умро природном смрћу, док је апостол био разапет у Египту, где је проповедао јеванђеље. Но, уколико погледамо представе страдања апостола Јакова у неким другим споменицима, запазићемо да се ни они не слажу са житијем – у Старом Нагоричину светитеља батинају два џелата, а у Грачаници Јакова туку волујским жилама (М. 263, 293). Изгледа да је принцип примењен приликом илустровања 2. октобра (cf.нап. 34 supra) овде поновљен, те је апостол два пута приказан – једном у виду стојеће фигуре, а други пут у сцени мучеништва – са идентичним, карактеристичним цртама лика.

10. X десно поље (Т IV, 16) НЧ
вь ·і· днь· стыі · еила(м)фиѣ и сестри его·| килафие· ѵсекновена вь(іс)та| ·и шними ·с· мѵжи·
св. Евлампије и Евлампија и 200 хришћана (сцена)[46]

11. X пиластар између средњег и источног травеја (Т IV, 25) НЧ-НИ
вь ·аі· днь· ст|ы филип|пь·
ст|ы·| ·деѡфан⟨ь⟩·
апостол Филип; св.Теофан Начертани (фигуре)[47]

12. X источни травеј – лево поље (Т IV, 29) НЧ
·вь ·ві· днь· стыі провь· тархъ| андроникь ѵсекновени| бише
св. Пров, Тарах и Андроник (сцена)[48]

13. X десно поље (Т IV, 30) НЧ
·вь ·гі· днь· стыі· карпа и памфила· ѕа коне| привеѕана и влачена по каменю| ·тако скочаста се| и с нима стоу| агафорѵ| ѵсекше
група мученика из Пергамона: св. Карп, Папила и Агатоника (сцена)[49]

Јужни зид средњег брода, II зона

14. X источни травеј – лево поље (Т II, 4) НЧ
·вь ·аі· днь· стыіх· мѵч(е)никь·| наѕарикѳ· протасикѳ·| гервасикѳ келасикѳ| ѵсечени бише·
св. Назарије, Протасије, Гервасије и Келсије (сцена)[50]

15. X десно поље (Т II, 6) НЧ
·вь ·еі· днь· стыи мѵч(е)никь·| лѵкиѣнь вьвржень| бис(ть) вь море·
св. Лукијан (сцена)[51]

16. X средње поље (Т II, 5) НЧ
·вь ·сі· днь· сты· мѵч(е)никь· логинь| ѵсечень бисть·
св. Лонгин (сцена)[52]

17. X пиластар између источног и средњег травеја (Т II, 13) НЧ
·ѕі· днь| пророкь ·иѡсиѣ·
текст на свитку: тако| гл(а)г(о)ле|ть г(оспод)ь| ѡбра|ти се| к(ь) м(ѣ)н|е
пророк Осија (фигура)[53]

18. X средњи травеј – лево поље (Т II, 18) НЧ
вь ·ии·| днь· стго ап(о)с(то)ла лѵке прѣнесеникѳ| мощѣмь wть тиве вь ко|н(ь)ста(нь)т(и)нь гр(а)дь
Пренос моштију апостола Луке (сцена)[54]

46 П. 9, Т. CX; М. 322, сл. 185.
47 П. 9, Т. CXI; М. 322, сл. 190. Ни Мијовић ни Петковић нису добро прочитали натпис и нису идентификовали св. Теофана, који се иначе слави овог дана (Syn. CP, col. 130–131).
48 П. 9, Т. CXI; М. 322, сл. 186.
49 Ibidem. Изгледа да је дошло до грешке приликом исписивања натписа, па је св. Агатоника (Syn. CP, col. 133–135) "прекрштена" у агафорѵ.
50 П. 9, Т. CVI; М. 322, сл. 187.
51 Ibidem. Овде је из непознатог разлога дошло до замене места илустрација за два датума. Уместо да 15. октобар буде насликан на пољу у средишњем делу, а 16. октобар на пољу десно, пошто циклус тече слева надесно, учињено је обрнуто.
52 П. 9, Т. CVI; М. 322, сл. 187.
53 П. 9, Т. CVI; М. 322, сл. 189. Текст на свитку који пророк држи представља цитат из књиге пророка Јоила (II, 12).
54 П. 9, Т. CVII; М. 322.

19. X десно поље (Т II, 19) НЧ
вь ·д̃· дн̃ь· с̃ты | пророкъ ишиль·
текст на свитку: такѡ гл(аголе)ть| г(оспод)ь вь| wни д(ь)ни| изле|ю
пророк Јоил (фигура) [55]

20. X пиластар између средњег и западног травеја (Т II, 27)
вь ·к̃· дн̃ь· сты м(ѵ)ч(е)н(и)кь ард(е)ник| ѵсекновень би|сть·
св. Артемије (сцена)[56]

21. X западни травеј – источна половина, лево поље (Т II, 33) НЧ
вь ·к̃а̃· дн̃ь· с̃ты вѣли|ки wт(ь)ць нашь| ил(а)риѡ|нь
натпис на свитку: смѣ|рени|к вь|з(ь)више|ник кс(ть)
св. Иларион Велики (фигура)[57]

22. X источна половина – десно поље (Т II, 34) НЧ
вь ·к̃в̃· с̃ты · авѣркие| кп(и)с(ко)пь
епископ Аверкије (сцена)[58]

23. X западна половина – лево поље (Т II, 35) НЧ
вь ·кг· с̃ты · иѣковь·| бр(а)ть г(оспод)ны кп(иско)пь
св. Јаков Брат Господњи (фигура)[59]

24. X западна половина – десно поље (Т II, 36) НЧ
вь ·к̃д̃· с̃ты · мѵч(е)н(и)кь фокь и аретѣ| ѵсѣ|кно|вена| бист|а
св. Фока и Арета (сцена)[60]

Западни зид средњег брода, VI зона

25. X јужни пиластар (Т III, 10) НН
...сты ма⟨ркиѣ⟩нь...м⟨артирик⟩
св. Маркијан и Мартирије (сцена)[61]

26. X јужно поље (Т III, 11) (сл. 1)
/
св. Димитрије (сцена)[62]

27. X северно поље (Т III, 12) (сл. 1) НН
...⟨д⟩нь с̃ты нест⟨орь⟩
св. Нестор (сцена)[63]

? северни пиластар (Т III, 13)
/
неидентификована фигура[64]

55 Ibidem. Текст на свитку пророка Јоила цитат је из књиге овог пророка (II, 29).
56 П. 9, Т. CVIII; М. 324, сл. 188.
57 П. 9, Т. CVIII; М. 324.
58 П. 9–10, Т. CVIII; М. 324.
59 П. 10, Т. CVIII; М. 324.
60 Ibidem. Према избору из грчких синаксара који је начинио Делее, под 24. октобром се не помиње ни један светитељ с именом Фока у групи мученика страдалих са св. Аретом (cf. Syn. CP, col. 159–162.)
61 П. 10; М. 324. Петковић и Мијовић су идентификовали светитеља не прочитавши натпис. Иако само делимично сачуван, он потврђује идентификацију мученика Маркијана и Мартирија који се славе 25. октобра у свим синаксарима на првом месту листе помена (Syn. CP, col. 161–162).
62 П. 10; М. 324.
63 Ibidem.
64 Ни Петковић ни Мијовић не помињу ову фигуру старог монаха (носи огртач и аналав), дуге браде, руку подигнутих пред грудима у молитви. Пошто је насликана на пиластру, фигура је одвојена бордуром од суседне сцене, како је то и на неким другим местима случај, мада по свој прилици припада илустрацији за исти датум – 27. октобар (cf. нап. 80 infra), а не за 28. октобар, који је представљен у продужетку зоне, на северном зиду средњег брода (cf. нап. 65 infra).

Северни зид средњег брода, II зона

28. X западни травеј – лево поље (Т IV, 4) НЧ
...дн҃ь ·сты҃ ·| .....ниє| ⟨кири⟩ак кп(иско)пь| ...нєѡн|иль·
епископ Киријак (фигура); св. Теренције и Неонила (попрсја)[65]

29. X средње поље (Т IV, 5) НЧ
·вь ·кд҃· дн҃ь· сты҃· wтьць нашь| аврамиѥ·
текст на свитку: не вѫ|ди нѣ|родє| wслѫ
св. Аврамије (фигура)[66]

30. X десно поље (Т IV, 6) НЧ
·вь҃ ·л҃· дн҃ь· сты҃ · мѫч(є)никь· ѕиновиѥ и ѕиновиѣ| ѵсєкновена| бишта·
св. Зиновије и Зиновија (сцена)[67]

31. X пиластар између западног и средњег травеја (Т IV, 12) НЧ
вь҃ ·лд҃· дн҃ь· сты҃ стаѯи|к· и амьпилиѥ и ѵр|ьвань ѵсєкновє|ни ви-ше·
св. Стахије, Амплије и Урван (сцена и попрсје)[68]

НОВЕМБАР

1. XI средњи травеј – лево поље (Т IV, 17) НЧ
м(ѣ)с(є)ца ноѥ(м)бра· вь҃ ·а҃· дн҃ь· стыѯь҃· вр(а)чь| коѕма и да-миѣнь·
св. Козма и Дамјан (фигуре)[69]

2. XI средње поље (Т IV, 18) НЧ-НИ
·вь҃ ·в҃· дн҃ь· стыѯь҃· мѫч(є)никь акѵндi|нь и фигасиѥ агадоникь ·и анєвдисть| и альфидифорь и кѫе сь ними ѵсє|кновени бише
св. Акиндин, Пигасије, Афтоније, Анемподист, Елпидифор и други (сцена)[70]

3. XI десно поље (Т IV, 19) НЧ
·вь҃ ·г҃· дн҃ь· сты҃ акѱмь ѵбикнь| бист
сты҃ иѡси|фь
сты҃ аѳал|иѣ
св. Акепсим (сцена); св. Јосиф и Аитал (попрсја)[71]

4. XI пиластар између средњег и источног травеја (Т IV, 26) НЧ
·вь· дн҃ь ·д҃· сты҃ · ѣникиѥ·
текст на свитку: вьн|ѣмл|аите| врат|ие| моѣ| вьне|млаи·
св. Јоаникије Велики (фигура)[72]

65 П. 10, Т. CIX; М. 324, сл. 193. Због мало простора преосталог за исписивање натписа, исписивач није био у могућности да јасније одвоји светитељска имена, а да их задржи у близини ликова којима припадају. Ипак, јасно је да су овде били представљени св. Киријак, епископ Јерусалима, и св. Теренције и Неонила, која је грешком добила мушко име и изглед мушкарца. Ове светитеље синаксари помињу под 28. октобром (Syn. CP, col. 169–172).

66 П. 10, Т. CIX; М. 324, сл. 193.

67 Ibidem.

68 П. 10, Т. CIX; М. 324, сл. 191.

69 П. 10, Т. CX; М. 324.

70 Ibidem. Изнад другог по реду светитеља исписано је име Агатоник. Међутим, светитељ оваквог имена не припада светитељској групи мученика пострадалих са св. Акиндином, већ јој припада св. Афтоније (Syn. CP, col. 187). Мијовић је то уочио, али у идентификацији не помиње св. Пигасија који припада овој групи, а име му је поменуто у натпису.

71 П. 10, Т. CX; М. 324.

72 П. 10, Т. CXI; М. 325, сл. 196.

5. XI источни травеј – лево поље (T IV, 31) нч
·вь ·є· дн҃ь ·ст҃ы · м(ѹ)ч(є)никь| галактиѡнь· и єфис|тимиѣ· ѹсє-
кновєна| биста·
св. Галактион и Епистима (сцена)[73]

6. XI средње поље (T IV, 32) нч
·вь ·ѕ҃· дн҃ь· ст҃ы · павл⟨ь⟩ исповєдьникь·| ѹдавлнь бисть· ѡмо-
форомь
св. Павле Исповедник (сцена)[74]

7. XI десно поље (T IV, 33) нч
вь ·ӡ҃· дн҃ь· стыхь· м(оѵ)ч(є)н(и)кь· єѵкта·| и тавриѡнь· стр(є)-
лами рас(ь)т(ь)рѣ|лана биста
ста ѳєсалоникиѣ
св. Авкт, Таврион и Тесалоникија (сцена и попрсје)[75]

Јужни зид средњег брода, I зона

8. XI источни травеј – лево поље (T II, 7)
·вь ·и҃· дн҃ь· сьборь арх(ан)г(є)ла| мих(а)ила·
Сабор арханђела Михаила (сцена)[76]

9. XI средње поље (T II, 8) нч
·вь ·ѳ҃· дн҃ь· ст҃ы ѡнисифо|рь· ст҃ы ⟨п⟩ор|ьфи|риє
·ста матро|на·
св. Онисифор и Порфирије (фигуре); св. Матрона (фигура)[77]

10. XI десно поље (T II, 9)
·вь ·і҃· дн҃ь· ст҃ы ѡрєсть привєӡань·| бис(ть) кь двє|ма конєа·| и
сконь|ча сє·
св. Орест (сцена)[78]

11. XI пиластар између источног и средњег травеја (T II, 14) нч
·вь ·аі҃· дн҃ь·| стыхь м(ѹ)ч(є)ни|кь· мини| и викторь·| и викє|нь-
тиє ѹсє|кновѣ|ни бишє·
св. Мина, Виктор и Викентије (сцена)[79]

средњи травеј – источна половина, лево поље (T II, 20) нч-нд
·ст҃ы марьтинь · ст҃ы · ѳєѡд(о)рь· стѹдиски·
св. Мартин, Теодор Студит (фигуре)[80]

---

73 П. 10, Т. CXI; М. 325, сл. 183.
74 Ibidem.
75 Ibidem.
76 П. 11, Т. CVI; М. 325.
77 П. 11, Т. CVI; М. 325, сл. 203.
78 П. 11, Т. CVI; М. 325, сл. 199.
79 П. 11, Т. CVI; М. 325, сл. 195.
80 П.11, Т.CVII; М. 325, сл. 198. Мијовић св. Мартина ставља под 12. новембар, мада је насликан испред (лево од) Теодора Студита. Ова двојица светитеља су представљена у продужетку илустрације за 11. новембар и од првог дела те илустрације (cf. нап. 79 supra) морали су бити одвојени бордуром, јер се са пиластра прелазило на зид. То постаје јасно ако се уочи да бордуре теку читавом дужином ивица готово свих пиластара у припрати и наосу и да су због тога бордуром дељене и јединствене сцене, као у циклусу св. Ђорђа или у неким сценама циклуса Христових страдања у наосу на пример (cf. П. Т. XCVI, CXCVIII). Поред тога, поље на којем су сликани св. Мартин и Теодор јасно је одвојено широком бордуром (на равном зиду) од наредног поља са ознаком за 12. новембар (cf. нап. 81 infra), а то није наметнула архитектонска подела површина. Зато треба закључити да су представе обојице светитеља припадале илустрацији за 11. новембар, како је то предложио Петковић. Иако већина синаксара из прегледа који је нчинио Делее св. Мартина помиње под 12. новембром, постоје и синаксари који га помиуњу под 11. новембром (Syn. CP, col. 215–216).

12. XI источна половина – десно поље (Т II, 21) нч
·вь ·ві· днь· стыи · иωвнь милостиви·
св. Јован Милостиви (фигура)[81]

13. XI западна половина – лево поље (Т II, 22) нч
·вь ·гі· стыи· иωан| ѕлтоѹсти·
св. Јован Златоусти (фигура)[82]

14. XI западна половина – десно поље (Т II, 23)
·вь ·ді· стыи · филипь· ст(ь)рмогл(а)вь| на стене гр(а)да· повѣшень бисть·
апостол Филип (сцена)[83]

15. XI пиластар између средњег и западног травеја (Т II, 28) нч
·вь ·ві· стыи авивь| вьврьжень бис вь пещь·
·стыи · гѹриѣ·| и самони| ѹсечени| бише
св. Авив, Гурије и Самон (две сцене)[84]

16. XI западни травеј – источна половина, лево поље (Т II, 37) нч
·вь ·ѕі стыи · маѳе|и· ап(осто)ль· кѵ(ань)г(е)листь·
апостол Матеј јеванђелист (фигура)[85]

17. XI источна половина – десно поље (Т II, 38)
·вь ·ѯі· стыи· григорик| чюд(о)творьць·
св. Григорије Чудотворац (фигура)[86]

18. XI западна половина – лево поље (Т II, 39)
·вь ·ѵі· стыи · м(ѹ)ч(е)н(и)кь платонь| ѹсечень бисть·
св. Платон (сцена)[87]

19. XI западна половина – десно поље (Т II, 40) ни
/
пророк Авдија (?) (фигура)[88]

Западни зид средњег брода, V зона

20. XI јужни пиластар (Т III, 14) ни
/
св. Григорије Декаполит (?) (фигура)[89]

81 П. 11, Т. CVII; М. 325, сл. 198.
82 Ibidem.
83 Ibidem.
84 П. 11, Т. CVIII; М. 326, сл. 197.
85 П. 11, Т. CVIII; М. 326, сл. 202.
86 Ibidem.
87 Ibidem.
88 П. 11, Т. CVIII; М. 326. Светитеља је могуће идентификовати с обзиром на то да се датуми у овом делу менолога нижу правилно и праволинијски. На оштећеном делу фреске оивичене бордуром био је сасвим сигурно илустрован 19. новембар, а остаци фигуре одевене у жути хитон и црвени химатион (сада веома оштећена, али је Мијовић још могао да је види) говоре да је у питању вероватно пророк Авдија, којег синаксари помињу најчешће првог на списку за овај дан. Његовом представом 19. новембар је често илустрован и у рукописним синаксарима где се обично издвајају само најважнији светитељи. Такав је случај у Vatic. gr. 1156 на fol. 268^{r}; Paris. gr. 1528, fol. 218^{v}, или у рукопису манастира Дохијара N. 5, fol. 328^{v} (Syn. CP, col. 235–240; М. 195, 198, 201).
89 М. 326. Из разлога који су наведени у претходној напомени, морамо прихватити да је овде био представљен 20. новембар, тим пре што је одмах у наставку (десно), на површини западног зида средњег брода, насликана сцена Ваведења, дакле илустрација за 21. новембар. Сачуван је само доњи део светитељеве црвенкасте хаљине на којој се уочава крај доста избледелог зеленог аналава. Треба истаћи да се у убедљивој већини синаксара из избора који је начинио Делее први на списку за 20. новембар помиње чувени монах св. Григорије Декаполит (Syn. CP, col. 235–244).

21. XI јужно поље (Т III, 15)
/
Ваведење (сцена)[90]

22. XI северно поље (Т III, 16) ни
/
св. Кикилија и остали (сцена); **св. апостол Филимон (попрсје)**[91]

23. XI северни пиластар (Т III, 17) ни
/
епископ Амфилохије (фигура)[92]

Северни зид средњег брода, I зона

24. XI западни травеј – лево поље (Т IV, 7) нн
...⟨д⟩нь скь..|....⟨ста екат⟩ерини
св. Екатерина (сцена)[93]

25. XI десно поље (Т IV, 8) нч
·вь ·кѣ· ста · клименьта·
·ста петрь кп(иско)пь· алеѯадрски| ѵсечень бис⟨ть⟩
св. Климент (фигура) и св. Петар Александријски (сцена)[94]

26. XI пиластар између западног и средњег травеја (Т IV, 13) нч-нд
·вь ·кѕ· ста ⟨г⟩еѡргиѥ
св. Ђорђе (сцена)[95]

26. XI средњи травеј – лево поље (Т IV, 20) нч
·ста · алѵмьпа стльпникь·|
·а ста · мерькѵриѥ| ѵсекновень бис(ть)·
св. Алимпије Столпник (попрсје); св. Меркурије (сцена)[96]

27. XI средње поље (Т IV, 21) нч
·вь ·кѯ· ста иаковь · перскїи·
св. Јаков Персијанац (сцена)[97]

90 П. 11; М. 326.

91 М. 326. У првом плану је приказано како се џелат спрема да посече младолику светитељку у дугој хаљини и са њом још једног или двојицу светитеља. У другом плану (иза брежуљака пејзажа) помаља се полуфигура фронтално постављеног светитеља тамне краће косе и браде, одевеног у хитон и химатион. Пошто место представе одговара илустрацији за 22. новембар, сцену усековања можемо идентификовати као мартиријум св. Кикилије, св. Валеријана и Тивуртија. Ово мучеништво синаксари обично помињу на првом месту списка за 22. новембар, а њиме је тај датум илустрован и у Менологу Василија II. У рукопису Ватиканске библиотеке gr. бр. 1156, fol. 268^{v}, 22. новембар је илустрован стојећом фигуром св. Кикилије. Cf. Syn. CP, col. 243–248; Il Menologio II, 201; M. 195.

Полуфигура светитеља у хитону и химатиону вероватно представља апостола Филимона. Њега један број синаксара помиње првог на списку за 22. новембар. Заједно са ликом св. Кикилије, његов лик је сликан као илустрација за тај дан у рукопису Vatic. gr. 1156 (fol. 268^{v}), а сам се јавља у менолозима Пећи и Пелинова (Syn. CP, col. 243–248; M. 195, 366, 381).

92 М. 326. Ако следимо ток циклуса у петој зони северног брода, морамо претпоставити да је 23. новембар био насликан на овом пиластру. Одмах до њега, на северном зиду средњег брода, илустрован је 24. новембар. Иконографија светитеља представљеног на пилластру, одевеног у архијерејски орнат (полиставрион) одговара иконографији св. Амфилохија, епископа Иконије, којег синаксари помињу углавном првог на списку за 23. новембар (Syn. CP, col. 247–252). *Он је иначе једини значајнији светитељ–архијереј који се помиње на тај дан.*

93 П. 11, Т. CIX; М. 326.

94 Ibidem.

95 П. 11, Т.CIX; М. 326, сл. 205. Мијовић усековање св. Ђорђа ставља под 23. новембар, мада се ознака за 26. новембар у потпуности очувала.

96 П. 11, Т. CX; М. 326, сл. 204. Овај приказ представља продужетак илустрације за 26. новембар, насликане на пиластру и због тога су одвојене бордуром (cf. нап. 80 supra).

97 П. 11, Т. CX; М. 326, сл. 207.

28. XI десно поље (T IV, 22) нч
·вь ·ки· сты · стефань новїи· и петрь| и андрѣꙗ· иѡань| и прочихь с ними·
св. Стефан Нови (сцена), св. Петар, Андреја и Јован (попрсја)[98]

29. XI пиластар између средњег и источног травеја (T IV, 27) нч
·вь ·кд· стыχ м(ꙋ)ч(е)н(и)кь фили|мона· и фармона| и прочихь·
св. Филумен и Парамон (фигуре)[99]

30. XI источни травеј, западна половина – лево поље (T IV, 34) нч
·вь ·л· сты · ап(о)с(то)ль· аньдрѣꙗ· распет би
апостол Андреја (сцена)[100]

ДЕЦЕМБАР

1. XII западна половина – десно поље (T IV, 35) нч
·м(е)с(е)ца· декем(вьра)· вь ·а· дань·| прор(о)ка· наꙋма·
текст на свитку: тако| гл(а)голе|ть · г(оспод)ь·| б(ог)ь· сь|творихь·| не|бо
пророк Наум (фигура)[101]

2. XII источна половина – лево поље (T IV, 36)
·вь ·в· днь· сты · пророкь| авьвакꙋмь
текст на свитку: ·г(оспод)и ꙋс|лишахь| сл(ꙋ)хь т|вои· и| ꙋвоѣ|хь се
пророк Авакум (фигура)

сты · иѡань· дамаскинь нч-нд
текст на свитку: ·χ(ристо)сь ра|ждаe|ть се|·
св. Јован Дамаскин (фигура)[102]

3. XII источна половина – десно поље (T IV, 37) нч
·вь ·г· пророк(ь)· софоние
текст на свитку: ·тако гл(а)гол|еть г(оспод)ь| ·рад(о)ѵ(и) се| ѕело|·
пророк Софонија (фигура)[103]

Источни зид средњег брода, IV зона

4. XII северни пиластар (T I, 7)
·вь ·д· стье м(ꙋ)ч(е)ни|це варвари·
св. Варвара (сцена)[104]

Лук између источних травеја средњег и јужног брода

5. XII источна сцена (T I, 9)
·вь ·е· сты· сава
текст на свитку: соѵχо| тѣло ѡт| поста м|ниχоѵ| ѡт гльби|ни д(оѵ)шꙋ| вьзводит
св. Сава Освештени (фигура)[105]

98 П. 11, Т. CX; М. 326, сл. 216.
99 П. 12, Т CXI; М. 327, сл.200.
100 П. 12, Т. CXI; М. 327, сл. 208.
101 П. 12, Т. CXI; М. 327, сл. 209.
102 П. 12, Т. CXI; М. 328, сл. 209. Мијовић Дамаскина ставља под 3. децембар, иако се овај светитељ, заједно са пророком Авакумом, налази у бордурама издвојеном пољу са јасно читљивом ознаком за други дан месеца, како бележи и Петковић. Међутим, у прегледу садржаја грчких синаксара који даје Делее св. Јована Дамаскина нема ни под 2. ни под 3. децембром, већ се готово редовно помиње под 4. децембром, други на списку за тај дан (Syn. CP, col. 271–280).
103 Ibidem.
104 П. 12, Т. LXXV; М. 328.
105 П. 12, Т. CXII; М. 328.

6. XII ·вь ·ѕ̄· с҃ты · николае· НЧ
св. Никола (фигура)[106]

7. XII западна сцена (Т V, 2)
·вь ·ѯ̄· с҃ты амвросик
св. Амвросије епископ (фигура)[107]

8. XII ·вь ⟨·й·⟩ стыи фатапик НЧ-НД
св. Патапије (фигура)[108]

Лук између средњих травеја средњег и јужног брода

9. XII источно поље (Т V, 5)
·вь ·д̄· ѕачетик...| кгда ѕачеть с҃тоую в(огороди)⟨ц⟩оу
Зачеће Богородице (сцена)[109]

10. XII западно поље (Т VI, 6) НЧ
...с҃ты· мина· и крмогень·| квьграфь·
св. Мина, Ермоген и Евграф (сцена)[110]

Северна страна лукова између травеја јужног брода

11. XII лук између западног и средњег травеја (Т VII, 2) НД
/
неидентификована сцена[111]

12. XII лук између средњег и источног травеја (Т VII, 4)
/
неидентификовани светитељ[112]

Свод источног травеја јужног брода

13. XII источна страна (Т I, 8) НЧ
·в҃ь ·г҃і д҃нь· стыіхъ мч(е)никь кустр(а)тик· и кугеник·| и wрста· и марьдрие·
св. Евстратије, Евгеније, Орест и Мардарије (сцена)[113]

14. XII јужна страна (Т VIII, 1) НЧ
..д҃і· днь сты...|⟨т⟩ирсь всекнов⟨ень⟩...|..селв⟨кик⟩....пиломь... сты филим(о)|нь сты...
св. Тирс, Левкије и Калиник (сцена); св. Филимон и Аполоније (попрсја)[114]

106 Ibidem.

107 П. 12; М. 328.

108 Ibidem. Мијовић "исправља" Петковића и св. Патапија, уместо под 8, ставља под 7. децембар. Међутим, Петковић је био у праву, јер натпис крај светитеља почиње ознаком за нови дан, а то може бити само 8. децембар. Управо под тим датумом св. Патапија помињу синаксар цариградске Велике цркве и већина других синаксара из избора који је начинио Делее, док га ни један од њих не наводи под 7. децембром (Syn. CP, col. 283–290).

109 П. 12, Т. CVII, CXII; М. 328.

110 П. 12, Т. CVII, CXII; М. 330.

111 М. 330. Мијовић тврди да су илустрације за 11. и 12. децембар потпуно пропале. Изгледа ипак да су се оне делимично сачувале, а биле су, по свој прилици, насликане на северној страни лукова између травеја јужног брода. Сликар је нижући илустрације дана месеца децембра прешао са зидних површина средњег на зидове јужног брода, тако што је прво осликао источни и средњи лук између ових бродова, а затим се, преко северне стране поменутих лукова који делс травеје јужног брода, "попео" до свода његовог источног травеја. Тако је венац дана непрекинут прешао у јужни брод. Одатле је сликар, захваљујући чињеници да је западни лук између јужног и средњег брода остао слободан, могао, такође непрекинувши венац, да преко западног зида средњег брода пређе у северни брод. На северној страни лука између средњег и западног травеја јужног брода сачували су се остаци веома оштећеног усековања неког светитеља. Ови остаци за сада не пружају могућност поузданије идентификације.

112 М. 350. Представа је веома пропала. Назиру се само хитон и химатион и босе ноге неког светитеља.

113 П. 12, Т. CXIII; М. 330. Из групе петозарних мученика је изостављен св. Аксентије.

114 Ibidem. Мијовић не помиње да је десно од Филимонове бисте сачувана још једна, вероватно Аполонијева. Обојица светитеља су приказана као млађи људи са плаштевима. У синаксару цариградске Велике цркве и у

15. XII западна страна (Т V, 1а) НИ–НД
/
св. Елевтерије (сцена)[115]

16. XII (Т V, 1b) НН–НЧ
·вь ·⟨ѕі⟩ дн҃ь· ст҃ы | пророкъ| ⟨а⟩геи
текст на свитку: к.|.л.|.ас.|.д|шсн|мра|по
пророк Агеј (фигура)[116]

17. XII северна страна (Т VII, 5) НЧ
·в҃ь ·ѕі· дн҃ь ·стыіх ·г҃·хь· ѡ|тр⟨о⟩кь ананикъ· азари|к мисаиль и да⟨ниль⟩| всекнве⟨ни⟩| бише·
пророк Данил и св. Ананије, Азарије и Мисаил (сцена)[117]

Свод средњег травеја јужног брода

18. XII источна страна (Т V, 6) НЧ
·вь ·ѝ· дн҃ь· ст҃ы ·| ⟨е⟩п(иско)пь· флорь· и стыіх| ⟨мчен⟩икь севастиѧнь марка|..⟨к⟩астора иже съ ними·
епископ Флор (фигура); св. Севастијан, Марко и Кастор (група фигура)[118]

19. XII јужна страна (Т VIII, 14) НЧ–НД
в҃ь ·ѳ҃· дн҃ь· стыіх· м(ч)ч(е)ник(ъ)| промь· и агеѣ илиа·
св. Пром, Агеј и Илија (две сцене)[119]

20. XII ·вь ·к҃· дн҃ь· сты| игнадикъ богон(о)сць ѕвѣри снед⟨ьнь⟩'... НЧ
св. Игњатије Богоносац (сцена)[120]

21. XII западна страна (Т VI, 5) НЧ
·в҃ь к҃а· ст҃а·| м(ч)ч(е)н(и)ц⟨а⟩ юлиѧниа·
св. Јулијана (сцена)[121]

већини других грчких синаксара из избора који је начинио Делее ови светитељи помињу се заједно, други на списку за 14. децембар (Syn. CP, col. 305–308), а заједно су сликани и у илустрованим календарима (M. 330).

115 На левој половини западне стране свода сачувала се фигура целата који снажно замахује мачем. Он се не може довести у везу са стојећом фигуром пророка Агеја на десној половини свода (cf. нап. 116 infra) из два разлога: јер се испред целата (десно) сачувао врх нимба његове жртве и јер је пророк Агеј скончао природном смрћу у дубокој старости. Пошто је натпис са пророковим именом, који садржи ознаку за датум, стешњен изнад пророкове главе на десној половини и пошто је усековање насликано лево, дакле испред њега, оно је морало припадати илустрацији за претходни дан – 15. децембар. Ово се мора прихватити тим пре што илустрација за 15. децембар до сада није била правилно идентификована (cf. нап. 119 infra). Синаксари под 15. децембром првог на списку редовно помињу свештеномученика Елевтерија, који је скончао под мачем (Syn. CP, col. 307–314).

116 П. 12, Т. CXIII (на фотографији се види само натпис); М. 330. Петковић и Мијовић су могли да прочитају ознаку за датум: вь ·ѕ҃·, и сва слова имена аггеи. Мијовић погрешно наводи да је у питању усековање пророка Агеја. Пророк је приказан као стојећа фигура са развијеним свитком у руци (cf. нап. 115 supra).

117 П. 13, Т. CXIII; М. 330.

118 П. 13, Т. CXIV; М. 330.

119 П. 12, Т. CXIV, CXVII; М. 330. Петковић и Мијовић у ознаци за датум читају ѝ мада се по карактеристичном зарезу на почетку попречне црте делимично оштећеног слова ѳ види да је у питању број ѳ҃. Место на којем се представа налази одговара илустрацији за 19, а не за 15. децембар, јер су дани 13, 14, 15, 16. и 17. децембар илустровани у суседном, источном травеју (cf. нап. 115 supra). Поред тога, нека друга илустрација за 19. децембар није пронађена. Синаксар цариградске Велике цркве и већи број других грчких синаксара св. Прома, Агеја и Илију помињу као друге на списку за 19. децембар, али их Менолог Василија II наводи прве на списку за тај дан (Syn. CP, col. 327–333). Ни у једном рукопису ови светитељи нису поменути под 15. децембром (ibidem, col. 307–314).

120 П. 13, Т. CXIV, CXVII; М. 330.

121 Ibidem.

22. XII ·вь ·кв· ста· м(ч)ч(е)н(и)ца·| анстсиѣ· НЧ
св. Анастасија (сцена)[122]

23. XII северна страна (Т VII, 3)
/
Десет светих мученика на Криту (сцена)[123]

24. XII /
св. Евгенија (фигура)[124]

Свод западног травеја јужног брода

25. XII источна страна (Т VI, 4) НЧ
·вь кѣ рождьство г(оспод)н(к)·
Рођење Христово (сцена)[125]

26. XII јужна страна (Т VIII, 24) НЧ
·вь ·кѕ· дньь·| сьв(о)рь стыѣ в(огороди)це·
Сабор св. Богородице (сцена)[126]

27. XII западна страна (Т III, 18) НЧ
·вь ·кѯ· стыи ст⟨е⟩ф⟨а⟩н⟨ь архⷩ⟩ид⟨иа|ко⟩нь ⟨иⷩ⟩|бить| каме|ник|мь
архиђакон Стефан (сцена)[127]

28. XII северна страна (Т VII, 1) НЧ
вь ·ки· стыⷯ ⟨мучени⟩|кь· две ·тм·...|...
20.000 мученика Никомидијских (сцена)[128]

Источни зид јужног брода, IV зона

29. XII лунета (Т I, 10) НЧ
вь ·кд· стыⷯ мл(аде)ньць ⟨и⟩ⷯбие|ни⟨хь⟩...х(рист)а ради..
Поколь витлејемске деце (сцена)[129]

Јужни зид јужног брода, IV зона

30. XII лунета источног травеја (Т VIII, 2–3) НН-НИ
вь л с⟨та| дом⟩на ⟨оⷭ⟩сѣк⟨новена⟩| в⟨исть⟩
св. Домна (сцена)[130]

31. XII /
уништена представа

ЈАНУАР

1. I /

2. I /

122 П. 13, Т. CXIV; М. 332. Мијовић наводи да светитељка "изгледа као мушкарац", што није тачно.

123 П. 13, Т. CXIV; М. 332. Приказано је како џелат посеца групу мученика. Синаксари под 23. децембром на почетку списка редовно помињу усековање групе мученика са Крита, па се ова идентификација коју је предложио Петковић мора прихватити (Syn. CP, col. 337–340).

124 П. 13, Т. CXIV; М. 332. Синаксари редовно помињу св. Евгенију као прву на списку за 24. децембар. Иако је била монахиња, светитељка је понекад приказивана у одећи обичних жена – мафориону, који носи на овој представи у Дечанима или на представи у припрати Св. Луке у Фокиди (cf. E. Coch de la Ferté, *L'art de Byzance,* Paris 1981, fig. 261).

125 П. 13, Т. CXV; М. 332.

126 Ibidem.

127 Ibidem.

128 Ibidem.

129 П. 13, Т. CXVI, CLXVII; М. 332.

130 Cf. нап. 131 infra.

3. I /
уништене представе[131]

4. I лук између источног и средњег травеја – јужна страна (Т VIII, 11) ни
/
епископ Теопемт (?) (попрсје)[132]

5. I / ни
св. Аполинарија (?) (фигура)[133]

6. I лунета средњег травеја (Т VIII, 15) нч
...крщеник
Крштење Христово (сцена)[134]

7. I лук између средњег и западног травеја (Т VIII, 20а) (сл. 19) нн
вь ·⟨ζ̄⟩ с҃ты іѡань к⟨рститель⟩
текст на свитку: пока|ите с⟨е⟩...
св. Јован Крститељ (фигура)[135]

8. I (Т VIII, 20b) (сл. 19) нн-нд-ни
вь ⟨й⟩ ста м(ѹ)⟨ч⟩(е)ниц⟨а⟩...
св. Доменика (?) (попрсје)[136]

---

131 Фреске у лунети су готово у потпуности уништене, а по њиховим остацима у доњем делу види се само да су црвене бордуре делиле површину на три поља. Пошто друге лунете у јужном и северном броду нису дељене, можемо закључити како је сликар то учинио да би јасније раздвојио илустрације за месец децембар, који се ту завршавао, и месец јануар, који је ту почињао. Ознака за 30. или можда 31. децембар налази се при врху првог поља (левог), на чијој десној страни су очувани трагови сликане архитектуре, а доле једно стопало у црвеној ципели. С обзиром на неколико сачуваних слова, могло би се помишљати да је овде било приказано усековање св. Домне које синаксари помињу под 30. или 31 децембром (Syn. CP, col. 355–360). У другом пољу су се сачували остаци нимба, у горњем, и руба жуте хаљине, у доњем делу. Пошто је размак између ових фрагмената прилично велик, јасно је да је ту била представљена једна стојећа фигура и попрсје изнад ње – вероватно илустрације за 1. и 2. јануар. Трећи дан јануара био је, по свему судећи, илустрован у трећем пољу.

132 Cf. нап. 133 infra.

133 М. 332. Мијовић наводи да је илустрација за 5. јануар пропала. Пошто је при дну лука остала сачувана доња половина фигуре одевене у дугу наранџасту хаљину (и црвени мафорион ?), можемо претпоставити да је ту била приказана св. Аполинарија, коју синаксари помињу обично прву на списку за 5. јануар (Syn. CP, col. 369–374). Представом св. Аполинарије илустрован је 5. јануар и у менологу Старог Нагоричина и на табли за децембар, јануар и фебруар синајског тетраптиха (cf. М. 271, сл. 52, где се види и ознака за датум; G. et M. Sotiriou, *Icônes du Mont Sinaï* I, Athènes 1956, Т. 139–141). Изнад су се очували фрагменти архијерејског полиставриона са црвеним крстовима. Они су највероватније припадали попрсју св. епископа Теопемте (слави се са св. Теоном), јединог архијереја којег синаксари помињу – обично првог на списку – под 4. или 5. јануаром (Syn. CP, col. 367–374).

134 П. 13–14, Т. CXVII; М. 332.

135 П. 14; М. 332. И Мијовић и Петковић су претпоставили да је ликом св. Јована Крститеља био илустрован 7. јануар. То се сада може потврдити на основу остатака ознаке за нови датум. Синаксари овог светитеља редовно помињу првог на списку за 7. јануар (Syn. CP, col. 375–376).

136 Представу ове светитељке не запажају ни Петковић ни Мијовић, нити налазе илустрацију за 8. јануар. Један број синаксара прву на списку за овај дан помиње св. Домнику, светитељку чијим је ликом 8. јануар илустрован у рукопису Paris. gr. 1561 (fol. 47r), затим у зидном менологу Пећи и Пелинова (cf. Syn. CP, col. 375–380; М. 368, 383). При идентификовању непознате светитељке у Дечанима проблем би могла да представља чињеница да св. Домника није била мученица већ преподобна монахиња која је умрла у Цариграду у дубокој старости (V век). Важно је, међутим приметити да је на почетку помена св. Домнике у синаксару цариградске Велике цркве ова преподобна светитељка означена као "света мученица" (почетак помена гласи: Τῇ αὐτῇ ἡμέρᾳ μνήμη τῆς ἁγίας μάρτυρος Δομνίκας). Можда је управо због грешке такве врсте, пренете из синаксара, и у сликаном менологу из рукописа оксфордске Бодлејане Gr. th. f. 1 (fol. 24r) под 8. јануаром света Доменика насликана у мафориону, а у натпису означена као ἡ ἁγία Δόμνικα, док је рецимо преподобна Теодора, на илустрацији за 11. септембар у истом овом рукопису (fol. 9r), насликана у монашкој одећи и сигнирана као ἡ ὁσία Θεοδώρα (cf. I. Hutter, *Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften*, Band 2, Oxford Bodleian Library II, Stuttgart 1978, 4, 14, Abb. 13, 43).

9. I лунета западног травеја (Т VIII, 25)
/
уништена представа

10. I /
уништена представа

Западни зид јужног брода, IV зона

11. I (Т III, 19)
/
уништена представа

12. I /
уништена представа

13. I / НД
уништена представа[137]

Лук између западних травеја јужног и средњег брода

14. I западна страна (Т III, 20) НЧ
...⟨бого⟩н⟨о⟩сни wци иⷯ⟨би⟩кнныіⷯ⟨ь⟩ на горѣ| ... тиⷯь·
Оци Синајски и Раитски (сцена)[138]

15. I источна страна (Т VI, 3) НЧ
·вь ·е̄і· иⷯв(ѕ)дѕ|ниѕ с̄тг̄о пѕ|тра·
апостол Петар (сцена)[139]

16. I ·вь ·с̄і с̄ты · иwань| коуⷣшникь
св. Јован Кућник (фигура)[140]

Западни зид средњег брода, IV зона

17. I лево (Т III, 21) (сл. 2) НН-НИ-НД
/
текст на свитку: аⷯ⟨ь⟩ в(ог)а н|ѕ во⟨ю⟩| сѕ...
св. Антоније Велики (полуфигура)[141]

18. I средина (Т III, 22а) (сл. 2) НИ-НД
/
св. Атанасије и Кирил Александријски (фигуре)[142]

137 Живопис је овде потпуно уништен, али је према току менолога јасно да су ту биле насликане илустрације за наведене датуме.

138 П. 14; М. 332.

139 П. 14, Т. CVIII; М. 332, сл. 211.

140 Ibidem.

141 Петковић и Мијовић не налазе илустрације за дане од 17. до 21. јануара, нити помињу где су оне могле бити илустроване. Пошто је последњи сигурно идентификовани датум, 16. јануар, представљен на луку између западних травеја јужног и средњег брода, а 22. јануар на источном зиду јужног брода где нема никаквих лакуна, морамо претпоставити да су илустрације за дане од 17. до 21. јануара биле насликане у четвртој зони западног зида средњег брода. То одговара смеру тока циклуса, а иконографија ликова и сцена приказаних на поменутим површинама може се довести у везу са најистакнутијим светитељима који се славе од 17. до 21. јануара.
Прва у низу је фигура седобрадог анахорете под монашким велом, приказаног у пустињском пејзажу са свитком у рукама. На челу списка за 17. јануар синаксари редовно помињу св. Антонија Великог (Syn. CP, col. 397–400). Овај светитељ је са монашким велом и свитком у рукама сликан и у најнижој зони дечанске припрате и наоса (cf. П. 3, 20, Т. XCV, CXXXIII). Остатак неколико повезаних слова на развијеном свитку анахорете из дечанског менолога отклања сваку сумњу да је 17. јануар био илустрован представом св. Антонија Великог. Слова чине карактеристичне речи св. Антонија које се могу пронаћи и на свитку са представе овог светитеља у најнижој зони припрате Дечана, као и на свитку са његове представе у Студеници (cf. И. М. Ђорђевић, *Натписи на свицима и књигама у најстаријем студеничком зидном сликарству*, in Осам векова Студенице, Београд 1986, III, 8).

142 Од представе св. Антонија црвеном бордуром је одвојено поље на којем се налазе две веома оштећене фигуре архијереја у полиставрионима (леви држи кодекс). Под 18. јануаром синаксари помињу, увек прве на списку, александријске архиепископе Атанасија и Кирила (Syn. CP, col. 399–402).

19. I (Т III, 22b) (сл. 2) НИ-НД
/
св. Макарије Велики (?) и Макарије Александријски (?) (фигуре)[143]

20. I (Т III, 22c) (сл. 2) НН-НИ-НД
/
текст на свитку: ...лиwс| с...
св. Јевтимије Велики (фигура)[144]

21. I десно (Т III, 23) (сл. 2) НИ-НД
/
св. Максим Исповедник (сцена); св. Неофит (?) (попрсје)[145]

Источни зид јужног брода, III зона

22. I северни пиластар (Т I, 12) НЧ
·в⟨ь⟩ кв̄ сты̄ тимодеи ап(о)с(то)ль побикнь| бисть·
сты̄ м(ѫ)ч(е)н(и)кь анастась
апостол Тимотеј (сцена); св. Анастасије (попрсје)[146]

23. I лево поље (Т I, 13)
·вь кг̄ сты̄ · климента кп(и)с(ко)пь| сты̄ агадогьгель· ѫсѣчени би|ше
св. Климент епископ и св. Агатангел (сцена)[147]

24. I средње поље (Т I, 14) НЧ
·вь ·кд̄· стыхъ м(ѫ)ч(е)н(и)кь· павль и паѵси|рїи вьвржена быс(та) вь морѣ| а дешдотинь ѫсѣкн⟨о⟩вен бис(ть)·
ста̄ м(ѫ)ч(е)н(и)ца ксениꙗ·
св. Павле, Павсирије и Теодотион (сцена); св. Ксенија (попрсје)[148]

25. I десно поље (Т I, 15)
·вь ⟨кѣ̄ сты̄ ⟩ гри|горик бого⟨слов⟩
св. Григорије Богослов (фигура)[149]

---

143 Десно од поља са александријским архијерејима се налазило још једно, једнако широко поље издвојено бордурама. И на њему су вероватно биле приказане две светитељске фигуре. Лева страна поља је потпуно уништена, а на десној се виде делови монашке хаљине са аналавом и развијени свитак. Синаксари под 19. јануаром обично као првог и другог на списку помињу свете испознике Макарија Египатског (Великог) и Макарија Александријског (Syn. CP, col. 401–406).

144 Видљиви су само остаци торза светитеља у скромној монашкој одећи са развијеним свитком у рукама. Његова је представа издвојена бордурама. Обично првог на списку за 20. јануар синаксари помињу чувеног монаха Јевтимија Великог (Syn. CP, col. 405–408).

145 У првом плану је приказано како џелат замахује ножем изнад веома оштећене главе полеглог мученика чији је торзо потпуно уништен. У позадини је зид са два ступца. Иза њега се изгледа налазило попрсје још једног светитеља. Нема сумње да сцена у првом плану представља мартиријум св. Максима Исповедника коме су мучитељи ишчупали језик и ножем му одсекли десну руку. Синаксари св. Максима помињу најчешће првог на списку за 20. јануар (Syn. CP, col. 409–412). Попрсје у другом плану је немогуће идентификовати, али треба поменути да под 21. јануаром као првог или другог на списку синаксари често помињу св. Неофита (ibidem).

146 П. 14, Т. LXXVI; М.332.

147 П. 14, Т. CXVI, CXVIII; М. 332.

148 Ibidem.

149 П. 14, Т. CXVI, CXVIII; М. 334.

26. I ·вь ·к̄с̄· с̄т̄ы | ѡ⟨тъ⟩ц⟨ь⟩ ксенопоть· НЧ
св. Ксенофонт (попрсје)[150]

Јужни зид јужног брода, III зона

27. I источни травеј (T VIII, 4a)
·вь к̄ѯ̄ пр...|...| ѯл...
Пренос моштију св. Јована Златоустог (сцена)[151]

28. I (T VIII, 4b)
/
св. Јефрем Сирин (фигура)[152]

29. I (T VIII, 5) НЧ
вь к̄д̄ с̄т̄⟨ы⟩ ...| ⟨и⟩гн⟨а⟩тіе
св. Игњатије (попрсје)[153]

30. I (T VIII, 6a) НН-НИ
⟨в⟩ь...
св. Кенсорин (?) и св. Иполит папа римски (попрсја)[154]

31. I (T VIII, 6b) НН-НД
вь...
св. Кир и Јован (сцена)[155]

150 Ibidem.

151 П. 14, T. CXVIII; М. 332.

152 Ibidem. Насликан је светитељ испосник са огртачем, аналавом и сирским велом на глави. У рукама му је свитак. Он се налази на месту које одговара илустрацији за 28. јануар и треба га идентификовати као св. Јефрема Сирина. Грчки синаксари овог светитеља помињу првог на списку за 28. јануар (Syn. CP, col. 429–430). Појава сирског вела, којег Јефрем Сирин носи и на представи у првој зони дечанске припрате, отклања сваку сумњу у овакву идентификацију (cf. П. 2).

153 П. 14, T. CXVIII; М. 332.

154 Иза стене су насликане две светитељске бисте. Лево је проћелав проседи светитељ са свитком у рукама, а десно архијерej са купастом митром на глави и кодексом у рукама. Непосредно изнад њихових глава био је исписан натпис са датумом од којег су се очувала само прва два словна знака. Пошто између овог реда натписа и горње бордуре има више места него што је то случај у суседним пољима и пошто се на левом крају тог оштећеног појаса, при самом врху запажају трагови слова, можемо закључити да се овде налазио још један ред натписа. И он је, јер је први по реду, морао почињати ознаком за датум. То значи да су на овој површини, на којој је испод попрсја насликано једно усековање, била илустрована два датума. Иконографска анализа показује да је усековањем био илустрован 31. јануар, што је образложено у наредној напомени, и да су попрсја сликана под 30. јануаром. Ово одговара и смеру низања датума око горњег дела источног прозора (од левог доњег угла, затим изнад темена лука прозора, до доњег десног угла поља омеђеног пиластрима и бордурама зона). Попрсје проћелавог светитеља може да представља св. Зинона, који је под 30. јануаром насликан као старији анахорета у менологу Трескавца (М. 30). Међутим, пошто синаксари св. Зинона ретко помињу под овим датумом и пошто се на одећи светитеља сликаног у Дечанима изгледа виде неки украсни детаљи (оковратник), што није примерено монашком руху, вероватније је да је у питању св. Кенсорин, први члан сената и магистар по звању, предводник групе мученика страдалих са римским папом св. Иполитом. Лик папе Иполита треба препознати у суседном попрсју архијереја са митром. Идентичну митру са крстовима у дечанском менологу носи још један римски папа – св. Агапит (17. април). Св. Кенсорина, св. папу Иполита и друге пострадале са њима синаксари помињу као прве или друге на списку за 30. јануар (Syn. CP, col. 431–434; П. T.CXXV).

155 П. 14, T. CXVIII; М. 333. Петковић сматра да су Кир и Јован били приказани под 31. јануаром, док Мијовић мисли да су били приказани под 30. јануаром. Обојица се слажу да су ови светитељи били представљени прво у попрсју иза стена, а затим у сцени усековања у предњем плану. Томе се противе, најпре, чињеница да на сличан начин није поступљено ни на једном другом месту у дечанском менологу, а затим, наша запажања у претходној напомени и иконографска анализа. Ни Кир ни Јован према житијским текстовима нису имали епископско достојанство, па нису могли бити сликани у архијерејској одежди. Грчки синаксари их редовно помињу прве на списку за 31. јануар, а Делее не наводи пример у којем би били поменути под 30. јануаром (Syn. CP, col. 433–436). Дан 31. јануар илустрован је представама св. Кира и Јована или сценом њиховог усековања у рукописима Vatic. gr. 1156 (fol. 295^{v}), Cryptoferat ΔαΥ (fol. 155^{r}) и Oxon. Bodleian. Gr. th. f. 1 (fol. 27^{r}), као и у Трескавцу и Пелинову – јединим зидним менолозима у Мијовићевом прегледу у којима је сачувана илустрација за 31. јануар (М. 309, 384).

ФЕБРУАР

1. II пиластар између источног и средњег травеја (Т VIII, 12)
/
св. Трифун (сцена)[156]

2. II средњи травеј – лево поље (Т VIII, 16) нч
·вь ·в· сретеник г(оспод)не
Сретење (сцена)[157]

3. II средње поље (Т VIII, 17a) нч
⟨аг⟩ати
св. Агата или пророчица Ана (попрсје)[158]

4. II (Т VIII, 17b) нч
вь д сты ⟨и⟩си⟨д⟩ор⟨ь⟩
св. Исидор Пелусиот (фигура)[159]

5. II десно поље (Т VIII, 18a) ни
/
св. Аврамије Аврилски (попрсје)[160]

6. II (Т VIII, 18b) нч
·вь ·s· сты...| кппс...ни..ки| ...
св. Власије или епископ Вукол (фигура)[161]

7. II пиластар између средњег и западног травеја (Т VIII, 22) нн-нд
...⟨страти⟩лать...
св. Теодор Стратилат (фигура)[162]

156 П. 14, Т. CXXIII; М. 333, сл. 212. Идентификација произилази из места на којем је сцена сликана и из њене иконографије. Св. Трифуна синаксари редовно помињу на првом месту листе за 1. фебруар (Syn. CP, col. 435–440).

157 П. 14–15, Т. LXXVII; М. 333.

158 Ibidem. Петковић је прочитао натпис: сты симеѡн (Богопримац), што Мијовић прихвата. Тога натписа сада нема, а иконографија светитеља приказаног у монашком огртачу са аналавом и савијеним свитком у руци не одговара Богопримцу. Представа је бордуром одвојена од Сретења и сигурно није припадала илустрацији за 2. фебруар. Пошто се у врху овог поља сачувала сигнатура са ознаком за 4. фебруар и именом светог Исидора, који се не може односити на попрсје светитељке у мафориону, приказано изнад монаха, јасно је да ту није био приказан св. Симеон, већ св. Исидор Пелусиот. Његa житијски текст описује као монаха, а у монашкој одећи, са свитком у рукама, он је приказан под 4. фебруаром и у менологу Старог Нагоричина (М. сл. 66). Попрсје светитељке чини, дакле, илустрацију за 3. фебруар која до сада није била пронађена. Трагови слова спојених у лигатури крај светитељке могли би се можда разрешити као "Агата", но ову мученицу синаксари не славе под 3. већ под 5. фебруаром. Можда је у питању попрсје пророчице Ане. Њу синаксари са Симеоном Богопримцем помињу редовно прву на списку за 3. фебруар (Syn. CP, col. 439–446).

159 Cf. претходну напомену.

160 На овом пољу је представљена једна стојећа фигура архијереја са кодексом у рукама и изнад ње попрсје архијереја (такође у полиставриону) са свитком у рукама. Пошто се у натпису сачувала ознака за 6. фебруар, а у претходном пољу су били илустровани 3. и 4. фебруар, јасно је да је један од архијереја био сликан по 5. фебруаром. Петковић је овде прочитао вь ·s· сты власик (П. 15), што ми нисмо могли да потврдимо. Синаксари под овим датумом не помињу ни једног св. Власија. Једино се 3. фебруара држи помен св. Власију Говедару из Кесарије Кападокијске, али он није био архијереј (Syn. CP, col. 441–442). У Дечанима је један св. Власије (севастијски епископ) сликан под 11. фебруаром, а тог светитеља под истим датумом синаксари обично помињу на првом месту листе (cf. нап. 166 infra). Под 6. фебруаром синаксари као првог на списку помињу св. Вукола, епископа Смирне (Syn. CP, col. 445–448). Његовој титули одговара и неколико сачуваних слова крај архијереја насликаног у Дечанима. Под 5. фебруаром синаксари помињу, обично као првог или другог на списку, св. Аврамија, епископа града Арвила у Персији (Syn. CP, col. 445–446). Тог светитеља треба препознати у лику другог архијереја приказаног на овом пољу.

161 Cf. претходну напомену.

162 П. 15, Т.CXIX–2; М. 333. У питању је стојећа фигура ратника. Натпис је био исписан црним словима на бордури, где се данас може прочитати само пар слова. Мијовић их није приметио, али помиње стојећу фигуру на пиластру и идентификује је као св. Теодора Стратилата. Он га ставља под 8. фебруар, када се овај св. ратник најчешће прославља. Међутим, питање датума остаје отворено. Имајући у виду ток циклуса, а с обзиром на чињеницу да је на претходном пољу као последњи дан илустрован 6. фебруар, на пиластру су морали бити илустровани 7, 8.

8. II (Т VIII, 21) НЧ
·вь ·и· ст⟨ы⟩...
пророк Захарија (попрсје)[163]

9. II ·вь ·д·| сты· никифо|рь НЧ
св. Никифор (попрсје)[164]

10. II западни травеј (Т VIII, 26a) (сл. 20)
·вь ·і· сты ·| харалампь|и(к)| кп(иско)пь
епископ Хараламије (сцена)[165]

11. II (Т VIII, 26b) (сл. 20) НИ–НД
/
епископ Власије (сцена)[166]

12. II (Т VIII, 26c) НД
/
оштећена представа[167]

13. II (Т VIII, 27a) НН–НД–НИ
вь ·іг· с⟨ты⟩...
св. Евлогије Александријски (?) (фигура)[168]

14. II (Т VIII, 27b)
/
оштећена представа[169]

Западни зид јужног брода, III зона

15. II (Т III, 24a) НД
/
оштећена представа[170]

16. II (Т III, 24b) НИ–НД
/
Дванаест светих мученика у Кесарији Палестинској (сцена)[171]

и 9. фебруар (пошто је прва следећа представа, на јужном зиду западног травеја, илустрација за 10. фебруар). Како су 8. и 9. фебруар идентификовани, између осталог, на основу натписа (cf. нап. 163 и 164 infra), очигледно је да недостаје једино илустрација за 7. фебруар. Да је св. Теодор Стратилат могао бити приказан и под тим датумом, показују неки синаксари који га помињу под 7. фебруаром, мада никада на првом месту листе (Syn. CP, col. 449–450).

163 П. 15, Т. CXIX–2; М. 333. Представљен је младолики светитељ у хитону и химатиону са српом, што несумњиво указује да је у питању лик пророка Захарије (слави се 8. фебруара, cf. Syn. CP, col. 449–451).

164 П. 15, Т. CXIX–2; М. 333.

165 П. 15; М. 333.

166 П. 15. Мијовић не помиње илустарцију за овај датум, а Петковић је само приметио да је изнад представе за 10. фебруар насликано одсецање главе неког свештеномученика. Светитељ у архијерејској одећи приказан је у молитвеном ставу, а иза њега се види само доњи део фигуре целата. Према синаксару цариградске Велике цркве, севастијски епископ Власије који је страдао под мачем, слави се на првом месту листе помена за 11. фебруар (Syn. CP, col. 457).

167 Није сасвим јасно где се тачно налазила илустрација за 12. фебруар. Она је могла добити место на сада потпуно оштећеној површини изнад прозора, али и на зиду десно од прозора (cf. нап. 168 infra).

168 Приказана је фигура седобрадог архијереја. Пошто синаксари под 13. фебруаром обично не помињу ни једног св. архијереја, могуће је да је сада видљива ознака за датум іг, у ствари само остатак бројне ознаке ів којом је био обележен 12. фебруар, дан када се врши помен неколицини светих епископа (Мелетију, Антонију, Евлогију, cf. Syn. CP, col. 459–462). Међутим, у Менологу Василија II под 13. фебруаром насликан је св. Евлогије, епископ Александрије (*Il Menologio II*, 397).

169 П. 15; М. 333. *Фреска на којој је био илустрован овај датум потпуно је уништена, тако да је немогуће извршити* идентификацију.

170 Илустрацију за овај датум Петковић и Мијовић не помињу. Од представе је сачуван само горњи део на којем је приказан стеновити пејзаж.

171 Петковић и Мијовић не помињу илустрацију за овај датум. Представљен је целат који замахује мачем да посече групу светитеља (види се шест нимбова). Мученици су одевени у хаљине и плаштеве. У позадини је зид са кулом.

17. II (T III, 25a) нд
/
уништена представа[172]

18. II (T III, 25b) нд
/
папа Лав I Римски (?) (фигура)[173]

19. II пиластар између јужног и средњег брода (T III, 26a) нч
вь ·ді· стыχ· м(ѹчени)кь мазима| дεωд(о)тоѵ и прочимь·
св. Максим, Теодот и други (сцена)[174]

20. II (T III, 26b) нч
·вь ·к· сты · арχипа| ап(о)с(то)ла· вь ть|жде днь рки·| м(ѹ)-
ч(ε)никь
апостол Архип; 128 мученика (сцена)[175]

Западни зид средњег брода, III зона

21. II (T III, 27a) (сл. 2) ни-нд
/
св. Тимотеј; св. Захарија, св. Евстатије или св. Леонтије (фигуре)[176]

22. II (T III, 27b) (сл. 2) ни-нд
/
Многи мученици у Евгенији (сцена)[177]

23. II (T III, 28a) (сл. 2) ни-нд
/
епископ Поликарп (фигура)[178]

24. II (T III, 28b) (сл. 2) ни-нд
/
Обретење главе Јована Крститеља (сцена)[179]

Према синаксару цариградске Велике цркве, на првом месту листе за 16. фебруар прославља се страдање Дванаест мученика посечених у доба цара Диоклецијана (Syn. CP, col. 467–468). Сценом усековања ових мученика предвођених св. Памфилијем, илустрован је 16. фебруар у менологу Козије, а њиховим попрсјима исти датум у календару Старог Нагоричина (M. 356, 385).

172 Петковић и Мијовић не помињу илустрацију за овај датум. Фреска је потпуно уништена.

173 Ни илустрација за овај датум није поменута код Петковића и Мијовића. Насликан је архијереј у фелону са митром на глави. Дана 18. фебруара се слави римски папа Лав I (Syn. CP, col. 471–472), чија би иконографија одговарала иконографији приказаног светитеља (cf. нап. 154 supra).

174 П. 15, T. CXIX–1; M. 333.

175 Ibidem.

176 Илустрације за овај и следећих десет датума нису поменуте ни код Петковића ни код Мијовића. Насликан је светитељ у монашком огртачу који се може идентификовати као пустињак Тимотеј. Он се на дан 21. фебруар слави на првом месту листе помена (Syn. CP, col. 479). Поред њега је фигура у одећи епископа са кодексом у левој руци, док десном благосиља. Синаксари на овај дан помињу епископа Леонтија, антиохијског архиепископа Евстатија и јерусалимског патријарха Захарија (Syn. CP, col. 479–482), и сваки од те тројице светитеља би могао бити представљен под овим датумом.

177 Приказан је у првом плану отворени саркофаг, а иза њега група архијереја, од којих један кади над саркофагом, и неколико ђакона са рипидама и дарохранилницама. У питању је сигурно представа проналажења моштију мученика у Евгенији, које се слави 22. фебруара (Syn. CP, col. 483) и под тим даном се слика у менолозима (M. 357).

178 Представљен је светитељ у фелону са омофором и кодексом у левој руци, док десном благосиља (фреска је уништена од светитељевих рамена навише). У синаксарима се на првом месту листе за овај дан слави смирнски епископ Поликарп (Syn. CP, col. 485).

179 Насликана је глава св. Јована Крститеља у посуди са широком стопом, између два свећњака. Нема сумње да је овде била насликана представа Обретења главе св. Јована – најзначајнијег празника који се слави 24. фебруара (Syn. CP, col. 485–487).

25–29. II (T III, 29) (сл. 2) НН-НД
...ипас...| псла.иа...|ка...
неидентификоване представе[180]

МАРТ

1–2. III (T III, 29) (сл. 2)
неидентификоване представе[181]

Источни зид припрате, II зона

3. III пиластар између средњег и јужног брода (T I, 17)
·вь г̄· стиχ̄ кѵтропиѡ· клεѡника· ва|силиска·
св. Евтропије, Клеоник и Василиск (сцена)[182]

Јужни зид јужног брода, II зона

4. III источни травеј – лево од прозора (T VIII, 7) НЧ
·вь ·д̄· с̄ты м(ѵ)ч(ε)н(и)кь· павεль| и сεстри кго ѳѵлиѡаникѳ· и| иже с нимь·
св. Павле и Јулијанија (сцена)[183]

источна страна прозора (T VIII, 8a) НД
·с̄ты маркь| wт(ь)ць
св. Марко Подвижник (попрсје)[184]

5. III ·вь ·ε· сты· коно|на НЧ
св. Конон Исавријски (попрсје)[185]

6. III (T VIII, 8b) НИ
·вь ·ѕ̄· с̄ты иѡ|ана градара
св. Конон Вртлар (сцена)[186]

180 Cf. нап. 181 infra.

181 Илустрације за дане од 25. фебруара до 2. марта налазиле су се у трећој зони западног зида средњег брода, на северној половини, али је њихова идентификација из више разлога отежана. Горњи део фреске је у средини потпуно уништен. Сада постојећа ниша изнад лунете над порталом првобитно је била зазидана, што се може закључити из чињенице да су фигуре насликане одмах испод ње пресечене нешто мало изнад рамена (главе су већим делом биле насликане на делу зида којим је ова ниша била затворена). Немогуће је утврдити да ли су неки светитељи били насликани у другом плану (у висини нише). На јужној половини је остала неидентификована представа младог мученика у хитону и химатиону, испред сликане архитектуре (у другом плану, између представа за 21. и 22. фебруар). Десно од Обретења главе св. Јована Крститеља насликано је неколико светитеља у хитонима и химатионима. Светитељ на левој страни држи ротулус и има проседу браду. Нешто ниже, десно, представљено је усековање неке светитељке (од фигуре целата сачувана је само доња половина). Десно од усековања су млади мученик у хаљини и огртачу постављеном дезенираном тканином, старији светитељ у фелону са омофором и кодексом и млађи светитељ у хитону и химатиону. Изнад последње двојице, у брдовитом пејзажу, налазе се бисте двојице мученика у монашким огртачима. Светитељ представљен десно је, изгледа, старији, сед и с брадом, док је глава светитеља на левој страни потпуно уништена. Изнад њих је делимично сачуван натпис којег је тешко довести у везу са било којом од ових илустрација.

182 II. 15, T. LXXIX; M. 333.

183 II. 15, T. CXX–1; M. 334.

184 II. 15, T. CXX–2; M. 334. Петковић и Мијовић уз натпис крај овог светитеља доносе и ознаку за 5. дан месеца, мада она сасвим сигурно није била исписана – натпис је добро очуван, а сачувале су се и тачке којима је означен његов почетак. С обзиром да се овај натпис као и представа св. Марка налази лево од натписа и представе за 5. март, и да постоје синаксари који св. Марка Подвижника помињу као другог на листи за 4. март (Syn. CP, col. 505–506), јасно је да његов лик чини део илустрације за овај дан и у дечанском менологу.

185 II. 15, T. CXX–2; M. 334. Почетак и крај имена св. Конона били су покривени наслагама креча и малтера, па их Петковић и Мијовић нису могли ишчитати. Св. Конона Исаврijског као првог на листи помена за 5. март има један број синаксара које је користио Делее (Syn. CP, col. 511–512).

186 Ibidem. Поводећи се за натписом Мијовић сматра да је у питању "Joannes hortularius", али у грчким синаксарима *нема помена таквог светитеља, већ се као први на листи за 6. март у њима често слави св. Конон* Вртлар – "Градар" (Syn. CP, col. 510–514). Да је заиста у питању овај светитељ сведочи и иконографија приказане сцене. Представљено је страдање старијег светитеља коме мучитељи забадају клинове у ноге, а то одговара епизоди

7. III западна страна прозора (Т VIII, 9а) нч
вь ·х̄· с̄т̄ы · васил| кп(иско)пь| иже с нимь
епископ Василије и други (сцена)[187]

8. III (Т VIII, 9b) нч
вь ·й· с̄т̄ы ·| дѣѡфила|кта· и крмала| ап(о)с(то)ла
св. Теофилакт; апостол Ерма (попрсја)[188]

9. III десно од прозора (Т VIII, 10)
·вь ·д̄· с̄тыχ ·м̄· м(ѵ)ч(е)н(и)кь·
40 севастијских мученика (сцена)[189]

10. III пиластар између источног и средњег травеја (Т VIII, 13) нч
·вь ·і̄· с̄тыχ· м(ѵ)ч(е)никь· кондрат(ь) и кѵндина и еже с ним·
св. Кодрат и други (сцена)[190]

11. III **·вь ·аі̄· с̄т̄ы · со|⟨фроникѣ⟩**
св. Софронија (попрсје)[191]

12. III **·вь ·ві̄· с̄т̄ы · дѣѡфани|к·**
св. Теофан Исповедник (попрсје)[192]

13. III средњи травеј (Т VIII, 19а) (сл. 3) нч
·вь ·г̄⟨і⟩ прено⟨с...⟩ мощем...па⟨три⟩арха никифра
Пренос моштију патријарха Никифора (сцена)[193]

14. III (Т VIII, 19) (сл. 3)
алеѯендра и ѡ.а...|...т...
св. Александар (?); преподобни отац Венедикт (?)

15–17. III /
оштећене представе

18. III /
св. Кирил архиепископ Јерусалима (?)

19–21. III / нд
оштећене представе[194]

из житија св. Конона Вртлара. Остаје загонетно како је дошло до тога да у Дечанима овај светитељ добије ново име. Грчки синаксари које је сабрао Делее под 6. мартом, као ни под 5. или 7. мартом не помињу ни једног светитеља с именом Јован (cf. ibidem).

187 П. 15, Т. CXXIV–2; М. 334.

188 Ibidem.

189 П. 15–16, Т. CXXI–1; М. 334, сл. 213.

190 П. 16, Т. CXXII–1; М. 334, сл. 214. Необично је што је у натпису, поред св. Кодрата, поменут и кѵндина. Кодратови другови поменути у синаксару цариградске Велике цркве били су Дионисије, Анект, Кипријан, Павле и Крискент (Syn. CP, col. 523–528). Име из натписа се не помиње у синаксарима.

191 П. 16, Т. CXXII–1; М. 334, сл. 214.

192 Ibidem.

193 П. 16; М. 334. У првом плану је насликан саркофаг, а иза њега група појаца, три старија мушкарца са необичним шеширима и један архијерej. На основу иконографије и сачуваног натписа једноставно је идентификовати сцену као Пренос моштију патријарха Никифора. Међутим, Петковић и Мијовић нису ишчитали натпис до краја, тако да нису уочили помен светог Александра. Где је он био насликан и да ли се овај део натписа односи на 13. март или неки други датум, тешко је утврдити због великог оштећења фреске (cf. нап. 194 infra).

194 Петковић и Мијовић не идентификују илустрације за датуме од 14. до 21. марта, осим 18. марта (јерусалимски архиепископ Кирил, cf. П. 16; М. 334). Ови дани су илустровани у другој зони јужног зида јужног брода, у средњем травеју. Дан 22. март, први који следи поменуте датуме илустрован је на пиластру између средњег и западног травеја (cf. нап. 195 infra). Осим Преноса моштију св. Никифора, које се налази у горњем левом углу, на овом пољу је насликано још неколико представа. Горе, десно од преноса моштију, види се група од три фронтално постављена светитеља. Десно од њих је сликана архитектура прекривена велумом, а мало даље грађевина са двосливним кровом. Најзад, горњи десни угао читавог поља доста је оштећен и ту је видљив једино део нимба. Доле, у левом углу је приказан младолики мученик, у плавој хаљини и црвеном плашту опшивеном златом. Десно од њега је један монах, затим група светитеља (три, а можда и више), са гроздасто поређаним нимбовима.

22. III пиластар између средњег и западног травеја (Т VIII, 23а) НЧ
·вь ·к⟨в⟩· сты· василикъ ...наг ...мсо| накинїа
св. Василије и неидентификовани светитељ (попрсја)[195]

23. III (Т VIII, 23b) НЧ
·вь кг̄ сты̄ нико⟨нь⟩| иже с ⟨нимь⟩
св. Никон и други (сцена)[196]

24. III западни травеј – испод и лево од прозора (Т VIII, 28а) (сл. 21) НН–НИ–НД
⟨вь к⟩д сты...
св. Јаков Исповедник (сцена)[197]

25. III (Т VIII, 28b) НЧ
·вь ·к̄е̄· вл(а)говеще|никъ, м̄р̄ θ̄ѵ̄
Благовести (сцена)[198]

26. III источна страна прозора (Т VIII, 29а) (сл. 22) НИ
·вь ·|к̄s̄·| сты̄ ·| фи|лимо|нь
св. Филимон и Домнин (сцена)[199]

27. III (Т VIII, 29b) (сл. 22) НИ
·вь ·к̄ζ̄· сты̄ · ст⟨е|фань⟩ ...
...матро⟨на⟩
св. Стефан Триглијски (?); св. Матрона (полуфигуре)[200]

Ови светитељи, од којих је један младолик, погнути су удесно, ка војнику који замахује мачем. Даље, десно налази се јако оштећена фигура светитеља у црвеној хаљини кратких рукава. У доњем десном углу је архијерej у полиставриону, са кодексом и митром с крстовима на глави. Између последње две фигуре види се доњи део попрсја монаха са црним аналавом.

На осталим површинама у припрати које одговарају описаном пољу, није било могуће са сигурношћу утврдити принцип по којем су распоређени датуми (cf. стр. 423 infra). Како приказане светитеље не карактерише нека посебна и препознатљива иконографија, веома их је тешко идентификовати. Младолики мученик у доњем левом углу би могао бити св. Александар чије је име поменуто и у натпису (cf. нап. 193 supra), а који је у великом броју синаксара поменут на првом месту листе за 14. март (Syn. CP, col. 535–536). Монах представљен крај њега вероватно је преподобни отац Венедикт који се такође слави 14. марта. На то упућује и неколико сачуваних слова из натписа.

195 П. 16; М. 334. Лево је приказано попрсје светитеља у плавој доњој и мркој горњој хаљини, а десно попрсје архијереја (фреска је до те мере оштећена да се сада виде само линије урезане у малтер које прате шару крстова на омофору). Свештеномученик Василије се у многим синаксарима прославља на првом месту листе за 22. март (Syn. CP, col. 551–556), али је нејасно ко је други приказани светитељ.

196 П. 16; М. 334.

197 Ову представу нису уочили Петковић и Мијовић. Светитељ у белом огртачу и бледо жутој хаљини лежи на земљи, на леђима. Десно, над њим, стоји џелат који му забада (?) две шипке у ноге. Мало даље је још један џелат, леђима окренут првоме, који као да друге две шипке ставља у ватру. Фреска је доста избледела тако да није могуће дати њен подробнији опис. Оваква иконографија могла би да одговара мучeништву св. Јакова Исповедника (Syn. CP, col. 558).

198 П. 16, Т. CXXIII–1; М. 334.

199 Ibidem. У натпису је поменут један, а приказано је усековање двојице, младоликих светитеља у хаљинама и плаштевима. Мијовић је другог погрешно идентификовао као Дамјана. Заједно са Филимоном 26. марта се слави св. Домнин (Syn. CP, col. 562).

200 П. 16, Т. CXXIII; М. 334. На старом слоју живописа је приказан светитељ–монах са иконом Христа – св. Стефан, а десно од њега, на новом слоју фреске седобради светитељ са крстом и кодексом. Интервенција сликара XIX века отежава идентификацију првобитно насликане представе. Од фигуре, коју је он пресликао, сачуван је део десне руке у тамној мантији, испод које се види рукав тамнозелене хаљине и доњи део шаке подигнуте пред прсима. На основу овог сачуваног детаља као и остатка натписа са сигурношћу се може утврдити да је на месту новије фреске била насликана св. Матрона. Она се слави 27. марта (Syn. CP, col. 563). Св. Стефан је представљен у иконографском виду који би одговарао чувеном иконобранитељу св. Стефану Новом, али се овај светитељ прославља 28. новембра (Syn. CP, col. 261–263). Под 27. мартом се у једном броју синаксара помиње Стефан Триглијски, игуман који је страдао у време цара Лава Јерменина, такође због поштовања икона. Стога нам се чини да у питању може бити представа овог светог Стефана и да су сликари за представљање његовог лика само "позајмили" иконографију угледнијег имењака (Syn. CP, col. 563–564). Остаје нејасно због чега Петковић светитеља са иконом Христа идентификује као св. Пафнутија. Овај светитељ се не слика са иконом и не помиње се под 27. мартом, односно данима који претходе или следе том датуму.

28. III западна страна прозора (Т VIII, 30a) нч
...⟨ма⟩ркь· кп(и)с(ко)пь|...ила|...ка·
епископ Марко и ђакон Кирил (полуфигуре)[201]

29. III (Т VIII, 30b)
...акакик
св. Акакије (попрсје)[202]

(Т VIII, 30c)
·вь ·кд̄·| с҃ты · ва|раχи|сиꙗ
св. Варахисије (сцена)[203]

30. III десно од прозора (Т VIII, 31a) нч
·вь ·л̄· с҃ты · иѡань· и ак⟨а⟩ки⟨к⟩
текст на свитку: ѡ и|ноци| ино|коу..|мь
св. Јован Лествичник; св. Акакије (полуфигуре)[204]

31. III (Т VIII, 31b) нн
·вь ·лд̄·| с҃ты авдь и...
св. Авда и други (сцена)[205]

АПРИЛ

Западни зид јужног брода, II зона

1. IV лево од прозора (Т III, 30a) (сл. 4) нч
⟨в⟩ь а· м(есе)ца априлиꙗ·| мариꙗ кгіпь|тери⟨н⟩а
св. Марија Египћанка (фигура)[206]

2. IV (Т III, 30b) (сл. 4) нч
вь в с҃т⟨ы мѵче⟩|никь· ти|та
св. Тит (сцена)[207]

---

201 П. 16, Т. CXXIV–1; М. 334–335. Само је лева половина поља пресликана. Ту је сликар XIX века насликао ђакона са дарохранилницом и крстом, слично представи младоликог ђакона на десној страни сцене. Од првобитног слоја је сачувано толико да се без сумње може утврдити да је била насликана биста епископа у сивом фелону са жутом наруквицом, а види се и крај омофора. Епископ је држао кодекс, док му је део омофора био пребачен преко руке, као што је то чест случај на представама архијереја у дечанском менологу. Ово, као и преостали део натписа, јасно указује на то да су првобитно ту били представљени епископ Марко и ђакон Кирил, чија се представа сачувала до данас. Очигледно је да се сликар XIX века више бавио попуњавањем оштећених површина него реконструисањем некадашњих представа.

202 П. 16, Т. CXXIV; М. 336. Насликано је попрсје младоликог светитеља са монашким огртачем и црном кукуљицом, какву носи и игуман Арсеније на западном зиду дечанске припрате. Натпис крај њега идентификује га као св. Акакија, мада се од светитеља са овим именом у синаксарима крајем марта помиње једино мелитски епископ Акакије (Syn. CP, col. 567–574). Међутим, у синаксару цариградске Велике цркве, под 27. новембром на трећем месту листе помена налази се преподобни Акакије Синајски. Житије овог младог искушеника описао је св. Јован Лествичник (Syn. CP, col. 261–262). Врло је вероватно да је за илустрацију 29. марта, када се слави епископ Акакије, грешком преузета иконографија истоименог светог монаха.

203 П. 16; М. 336.

204 Ibidem. Поред св. Јована Лествичника је насликан седокоси, седобради светитељ у монашкој одећи. Мијовић га идентификује као мелитског епископа Акакија, који се у синаксарима најчешће појављује под 30. мартом (Syn. CP, col. 571–574), датумом под којим је приказан и у Дечанима. Уколико је идентификација тачна, нејасно је због чега светитељ није приказан у одећи епископа. Како се у дечанском менологу дешава да је поред светитеља, који се одређеног датума прославља, насликан и светитељ који је на неки начин везан за оног првог (cf. нап. 3 supra), постоји могућност да је овде поново приказан преподобни Акакије Синајски (cf. нап. 202 supra). Против такве претпоставке, међутим, говори чињеница да је у питању представа старијег светитеља. Постоји још неколико светитеља са именом Акакије, али се ни један од њих не слави на овај дан. Најзад, натпис није у целини сачуван, што још више отежава идентификацију представљеног монаха.

205 П. 16; М. 336.

206 Ibidem.

207 Ibidem. Петковић је уз светитељево име могао да прочита сва слова атрибута "мученик". Синаксари обично првог на списку за 2. април помињу преподобног Тита Чудотворца, али он није страдао мученичком смрћу (Syn. CP, col. 579–580). Први на списку за овај дан понекад се помињу св. мученици Амфијан и Едесије који су бачени

3. IV јужна страна прозора (Т III, 31a) НН-НИ
·бь ·г· с҃та·| любь|ве
св. Агапија (попрсје)[208]

4. IV (Т III, 31b) НН-НИ
·вь д҃·| с҃ты н⟨икита⟩
св. Никита Мидикијски (попрсје)[209]

5. IV (Т III, 31c) НЧ
вь ·ѕ҃| с҃ть⟨і⟩ | дєѡд(ѻ)|ль
св. Теодул и Агатопод (?) (фигура и попрсје)[210]

6. IV вь ·ѕ· ⟨с⟩тьі· к⟨в⟩тѵ̑хик НН-НД
св. Евтихије Цариградски (попрсје)[211]

7. IV / НД
оштећена представа[212]

8. IV северна страна прозора (Т III, 32) (сл. 5) НИ-НД
/
апостоли Иродион, Агава и Руфа (сцена)[213]

9. IV ...⟨євпси⟩хик НН-НИ-НД
св. Евпсихије (попрсје)[214]

10. IV / НД
св. Теренције (?) (сцена)[215]

у море с обешеним воденичким каменом о врату, дакле управо онако како је то приказано у дечанској сцени сигнираној именом "мученика" Тита (Syn. CP, col. 579–580). По свему судећи, овде је у питању неспоразум каквих је било доста у дечанском менологу. Мијовић наводи да је у рукопису оксфордске Бодлејане f. 1 (fol. 34^{r}), св. Тит приказан као мученик кога бацају у воду. Међутим, у оксфордском рукопису су приказана двојица светитеља бачена у воду – нема сумње, св. Амфијан и Едесије (cf. Hutter, op. cit., 20, Abb.62).

208 Петковић је сматрао да је 3. април био илустрован фигурама насликаним при дну јужне стране прозора, које су по његовом мишљењу могле представљати св. Никиту и Амфијана (П. 16), а то прихвата и Мијовић (М. 336). Међутим, илустрацију за 3. април чини биста св. мученице Љубави, о чему сведочи пронађени натпис. У питању је св. мученица Агапија чије име на грчком језику значи љубав ('Αγάπις). Њу, са њеним сестрама Ирином и Хионијом, већи број синаксара помиње прву или другу на списку за 3. април (Syn. CP, col. 581–584).

209 Попрсје овог седобрадог светитеља у огртачу, по свој прилици монашком, насликано је десно од бисте св. Агапије. Једини светитељ којег синаксари помињу под 4. априлом, а чије име почиње словом "Н", јесте св. Никита Мидикијски. Треба ипак поменути да га само ретки рукописи имају првог на списку за овај датум и да се он далеко чешће помиње под 3. априлом (Syn. CP, col. 583–586). У Дечанима су од слова "Н" сачуване прва вертикална црта и карактеристична степенаста попречна линија.

210 Cf. нап. 212 infra.

211 Cf. нап. 212 infra.

212 Сигнатура са именом св. Теодула очувана је изнад попрсја седобрадог светитеља у средњем реду представа на јужној страни прозорског зида. С обзиром да је у житију св. Теодул описан као млад чтец који је страдао са остарелим ђаконом Агатоподом, њега би требало препознати у лику стојећег светитеља насликаног у најнижој зони ове стране прозора, тачно испод поменутог попрсја седобрадог светитеља – по свој прилици св. Агатопода. Таквом закључку иде у прилог чињеница да је св. Теодул био угледнији од двојице мученика, а не противе му се резултати иконографске анализе. Петковић и Мијовић су сматрали да св. Теодула треба препознати у светитељском попрсју насликаном у средњој зони десно (П. 16, М. 336). Иако је ово попрсје веома оштећено, ипак се може разазнати да у питању није младић већ човек са седом брадом. Поред тога крај њега је сачуван натпис који садржи ознаку за 6. дан месеца и светитељево име – Евтихије. Цариградског патријарха Евтихија синаксари помињу редовно првог на списку за 6. април (Syn. CP, col. 587–590). Веома оштећена стојећа фигура светитеља приказаног у најнижем реду десно представљала је вероватно илустрацију за 7. април. О њој се ништа одређеније не може рећи.

213 Cf. нап. 216 infra.

214 Cf. нап. 216 infra.

215 Cf. нап. 216 infra.

11. IV ст...⟨а⟩п(о)с(то)л(ь)... НН–НД
апостол Агава (полуфигура)[216]

12. IV (Т III, 32а) (сл. 5) НЧ
...⟨ва⟩силиⷦ· к|п(и)с(ко)пь
св. Василије епископ (полуфигура)[217]

13. IV испод и десно од прозора (Т III, 33) НИ
/
св. Крискент (сцена)[218]

14. IV / НД–НИ
св. Симеон епископ персијски и други (?) (сцена)[219]

15. IV пиластар између јужног и средњег брода (Т III, 34а) НЧ
·вь ·ѣ· сты ап(о)с(то)ль wт ·ѳ· аристарха| и поуда и тро|фима·
апостоли Аристарх, Пуд и Трофим (попрсја)[220]

16. IV (Т III, 34 b) НЧ
·вь ѕ| ст.ⷦ| аг⟨а⟩пиⷦ
св. Агапија (сцена)[221]

216 У трећем реду одоздо, на северној страни прозора, приказано је усековање два старија светитеља у хитонима и химатионима. Највероватније је у питању усековање св. апостола Иродиона и других с њим које синаксари помињу најчешће прве на списку за 8. април (Syn. CP, col. 591–594).

У средњем реду је приказано на левој страни сасвим оштећено попрсје младоликог светитеља, а у средини још једна једва уочљива светитељска биста и крај ње, десно, фигура џелата са штитом. Нејасно је да ли џелат посеца обојицу светитеља или само једног од њих. Могуће је да се сачувани део натписа са врха овог поља односи на представу светитеља на левој страни. Он се у том случају може идентификовати као св. Евпсихије који је пострадао у младићком добу. Њега синаксари помињу обично првог или другог на списку за 9. април (Syn. CP, col. 593–596). Усековање, десно, могло би се идентификовати као мартиријум св. Теренција, сликан у Трескавцу под 10. априлом, даном под којим га помињу као првог на списку сви синаксари из прегледа који је начинио Делее (M. 313; Syn. CP, col. 395–396).

При дну прозора насликане су полуфигуре двојице светитеља. Лево је светитељ у хитону и химатиону (држи крст), а десно архијерej означен као "св. Василије епископ". Он се слави 12. априла (Syn. CP, col. 597–600). С обзиром на то да је крај светитеља у хитону и химатиону сачуван део сигнатуре који га одређује пре као апостола него као епископа, и да његово место одговара илустрацији за 11. април, у њему можемо препознати апостола Агаву. Синаксари као првог на списку за 11. април обично помињу пергамског епископа Антипу, али се понекад међу светитељским поменима за 10. и 11. април нађе и помен апостола Агаве (Syn. CP, col. 295–298).

217 M. 336.

218 П. 17; M. 336. Петковић и Мијовић сматрају да је 13. април био илустрован представом св. Мартина, папе римског. Према њиховом опису се види да при томе мисле на фигуру насликану десно од јужног прозора западног зида, изнад једног светитеља у пламену. Међутим, та представа припада III зони (одвојена је бордуром) и илуструје 18. фебруар. Илустрацију за 13. април треба препознати у представи светитеља у цилиндричној пећи коју потпаљује један младић на десној страни. Светитељ је одевен у хитон и химатион, а руке је подигао у ставу оранта. Под 13. априлом синаксари као првог на списку обично помињу св. Крискента, пострадалог у огњу. Сасвим ретко св. Крискент се помиње под 14. априлом (Syn. CP, col. 599–602).

219 Испод представе описане у претходној напомени налази се веома оштећен приказ неког усековања. Поред представе џелата разазнају се фрагменти повијених тела и две посечене светитељске главе (испод прозора). Једна од њих је голобрада, повезана марамом или чалмом – вероватно женска глава. Петковић и Мијовић не помињу ову представу. Ако она илуструје 14. април, онда вероватно представља мартиријум групе мученика пострадале са персијским епископом Симеоном, којој су припадали и мученица Аскитреја и евнух Азат. Већи број синаксара њих помиње на првом месту листе за 14. април (Syn. CP, col. 601–602).

220 П. 16, Т. CXXV; M. 336.

221 Ibidem. Натпис уз светитељку је сасвим тешко читљив. У питању је мученица коју синаксари са сестрама Хионом и Ирином понекад помињу прву на списку за 16. април (Syn. CP, col. 605–606). Међутим, ова илустрација доноси неколико проблема. Као прво, св. Агапија је већ била представљена под 3. априлом као св. Љубав (cf. нап. 208 supra). Затим, ова светитељка и њене сестре су према житију страдале у огњу, како је то приказано у менологу у Св. Николи Орфаносу у Солуну, где су одевене у мафорионе. У Дечанима је приказано како се џелат с ножем у руци надноси над светитељку у богато украшеној одећи властелинке или владарке (cf. M. 257). Овај приказ би више одговарао св. великомученици Ирини, владарског рода, коју синаксари помињу под 16. и 17. априлом.

17. IV вь ·ѕı· сты| ⟨а⟩гафта па|п⟨а⟩ НЧ
римски папа Агапит (фигура)[222]

18. IV вь ·їй| сты · ко|ѕмы·
епископ Козма (фигура)[223]

Западни зид средњег брода, II зона

19. IV јужно од лунете (Т III, 35) (сл. 6) НН–НИ
...ı м(ѵ)ч(ε)н(и)кь хр(и)стофорь
св. Христофор, Теон и Антонин (сцена)[224]

20. IV / НД–НИ
св. Атанасије Синајски или св. Теодор Трихина (фигура)[225]

21. IV / НД–НИ
св. Теодор из Перге Памфилијске или св. Јануарије и други (сцена)[226]

22. IV лунета (Т III, 36) НЧ
⟨в⟩ь ·кв с⟨ты⟩ д⟨ε⟩w|⟨до⟩рь| сикиw|та
текст на свитку: ...тавл|ıающ|еи на| благо
св. Теодор Сикеот (фигура)[227]

23. IV изостављена илустрација[228]

24. IV ·вь ·кд· сты· са|вы· стратилат(ь)· НЧ
св. Сава Стратилат (сцена)[229]

222 П. 16, Т. CXXV; М. 336.
223 Ibidem.
224 Cf. нап. 226 infra.
225 Cf. нап. 226 infra.
226 У врху поља су приказана тројица мученика у чанколиком котлу захваћеном пламеном. На њих се сасвим сигурно односи сачувани део натписа са именом св. Христифора. Он је спаљен заједно са св. Теоном и св. Антонином, а један број грчких синаксара ове мученике помиње прве или друге на списку за 19. април (Syn. CP, col. 613–616). Петковић наводи да су представе на овом пољу потпуно пропале, а Мијовић је наводно пронашао приказ преноса моштију цариградског патријарха Трифуна, који се слави баш 19. априла, мада никакав пренос моштију овде није био приказан. На основу чињенице да Мијовић упућује на шему живописа из своје књиге која показује јужни зид јужног брода, где је изнад јужног улаза приказан пренос моштију цариградског патријарха Никифора (под 13. мартом), јасно је да је у питању ауторова грешка (cf. М. 336).

У доњем делу поља, на левој страни је приказана стојећа фигура светитеља у монашкој одећи са аналавом. Под 19, 20. и 21. априлом синаксари помињу неколико чувених испосника. Ако се прихвати да је поменутом сценом мучеништва св. Христифора и другова био илустрован 19. април, у непознатом монаху би требало препознати св. Анастасија Синајског – игумана Синајске Горе кога синаксари помињу често првог на списку за 20. април. На тај дан се од чувених испосника помињу и св. Теодор Трихина и св. Пафнутије монах, али док иконографију првог чешће карактерише препознатљива хаљина од кострети, други се сасвим ретко појављује први на списку (Syn. CP, col. 615–618).

На десној страни поља је приказано сада веома оштећено усековање групе од три–четири светитеља у златом опшивеним хаљинама. Оно највероватније илуструје мученичку смрт светитеља страдалих са св. епископом Јануаријем, које синаксари често помињу прве на списку за 21. април. На тај дан се држи помен и светитељској групи погубљеној са св. Теодором у Перги Памфилијској, али они нису сви страдали од мача, као претходно поменути мученици, него су уморени на неколико начина (Syn. CP, col. 617–620). Ипак, ову групу светитеља треба узети у обзир јер су били одабрани за службу у царском двору, чему би одговарале златом украшене хаљине, мање примерене свештеномученицима страдалим са св. Јануаријем.

227 П. 17, Т. CXXVI; М. 338.
228 П. 17; М. 336. Мијовић претпоставља да је под 23. априлом било сликано усековање св. царице Александре (страдале са св. Ђорђем), које треба препознати у представи усековања приказаној изнад тимпана десно. Значило би то да је сликар без већих разлога знатно пореметио утврђени ток циклуса и – издвајајући илустрацију за 23. април од осталих илустрација априла – представио је у зони изнад, међу илустрацијама за фебруар. Поред тога, иконографија светитељке приказане у сцени усековања, одевене у мафорион, не одговара иконографији св. Александре. Она је у Старом Нагоричину, у складу са својим статусом, насликана у владарској одећи (ова представа – на источној страни зида северног прозора у наосу Старог Нагоричина – није објављена). Због тога треба прихватити закључак који нуди Петковић, да је илустрација за 23. април, дан помена св. Ђорђа, овде намерно изостављена и да је њену улогу преузео опширни циклус светитељевог житија у капели припрате.
229 П. 17, Т. CXXVI; М. 338.

25. IV ·вь ·кѣ· сть·| кѵ(ан)г(є)листа мар|ка· НЧ
св.Марко јеванђелист (фигура)[230]

26. IV ·вь ·кѕ· ⟨сты⟩| васил⟨ик⟩ НЧ
св. Василије (фигура)[231]

27. IV северно од лунете (Т III, 37) (сл. 7) НЧ
·вь ·кѯ· сты· м(ѵ)ч(є)никь си⟨м⟩ѥѡ⟨н⟩а кп(и)ск(о)па
св. Симеон (сцена)[232]

28. IV вь кѝ сты ⟨ѡ⟩сона апо(сто)ль НН-НД-НИ
апостол Јасон (?) (фигура)[233]

29. IV оштећена представа[234] НД

30. IV оштећена представа[235] НД

М А Ј

Свод западног травеја северног брода

1. V западна страна (Т III, 38) НИ-НД
/
пророк Јеремија (?) (полуфигура)[236]

2. V / НИ-НД
св. Атанасије Велики (полуфигура)[237]

3. V / НИ-НД
св. Тимотеј и Мавра (сцена)[238]

4. V оштећена представа[239] НД

5. V оштећена представа[240] НД

6. V оштећена представа[241] НД

230 Ibidem.
231 Ibidem.
232 П. 17; М. 338.
233 Cf. нап. 235 infra.
234 Cf. нап. 235 infra.
235 Представа св. апостола Јасона налазила се или на сада сасвим уништеној површини, десно од представе св. Симеона, или у доњем делу поља, где се очувао приказ групе од три светитељске фигуре, од којих је прва одевена у хитон и химатион и има дугу праву косу (Јасон се помиње са апостолом Сосипатром и другима, али се понекад, као у грачаничком менологу, слика и сам). У сваком случају, јасно је да су на површинама овог веома оштећеног поља били представљени дани од 27. до 30. априла, када синаксари помињу неколико угледних светитељских група (Syn. CP, col. 631–643).
236 Cf. нап. 241 infra.
237 Cf. нап. 241 infra.
238 Cf. нап. 241 infra.
239 Cf. нап. 241 infra.
240 Cf. нап. 241 infra.
241 *Илустрације првих дана маја су се морале налазити на западној страни овог свода, у којем је приказана читава* прва половина месеца. Оне су веома пропале, па је њихово сагледавање извршено делимично и на основу фотографија Републичког завода за заштиту споменика културе Србије, начињених шездесетих година када су се неке представе налазиле у нешто бољем стању. У горњем делу поља биле су приказане две светитељске полуфигуре иза стеновитог пејзажа. Она на левој страни је била одевена у тамније хаљине, по свој прилици хитон и химатион, а она на десној у полиставрион. Архијерej је приказан са кодексом у рукама. Испод њих су приказане зидине на којима су распети једна светитељка са светлим велом и тамном хаљином и одмах до ње светитељ од чије се представе сачувао само леви део нимба. По свему судећи, у питању су илустрације за 1, 2. и 3. мај. Светитеља у хитону и химатиону треба идентификовати као пророка Јеремију (помиње се редовно први на списку за 1. мај), у архијерeју ваља препознати светог Атанасија Александријског (пренос његових моштију обично је главни празник за 2. мај), а у приказу распетих, светог Тимотеја и Мавру (према житију, они су били распети; синаксари их помињу редовно прве на списку за 3. мај). Cf. Syn. CP, col. 654–665.

7. V северна страна (Т IX, 1) НИ–НД
/
Спомен појаве на небу Часног крста у Јерусалиму (сцена)[242]

8. V / НИ–НД
апостол Јован (сцена)[243]

9. V ·вѣ ·д·| пр(о)рокь| исаиа НЧ
пророк Исаија (сцена)[244]

10. V оштећена представа[245]

11. V источна страна (Т VI, 1)
/
св. Мокије (сцена)[246]

12. V ....кі⟨парски⟩ НН
св. Епифаније Кипарски (полуфигура)[247]

13. V оштећена представа[248] НД

14. V вь дї стыі | исидорь НН–НИ–НД
св. Исидор (сцена)[249]

15. V јужна страна (Т VII, 8) (сл. 8) НИ
·вь ·єі...
св. Пахомије и св. Ахилије Лариски (попрсја)[250]

Представе на преосталој површини западне стране свода потпуно су уништене и о њима се ништа одређеније не може рећи. Једино се десно од једне стене при северној ивици ове стране свода назире сасвим избледело попрсје неке светитељке (у мафориону ?) или монаха (са капуљачом или сирским велом).

242 У врху северне стране свода приказан је полукружни сегмент звезданог неба из којег излазе три зрака. Испод су зидине града и на њима архијерej у молитви иза чијег ореола се виде главе групе људи без нимбова. Сасвим сигурно, ова сцена приказује светог јерусалимског архиепископа Кирила и грађане Јерусалима који су доживели визију Часног крста на небу. У сегменту се заиста виде широки крајеви попречних кракова крста мрке боје, превучени мрежом белих линија. Синаксари готово редовно помињу овај догађај као први на списку за 7. мај (Syn. CP, col. 661–664).

243 *Лево од представе св. Кирила Јерусалимског налази се веома оштећена фигура светитеља окренутог налево.* То би могао бити св. Јован Богослов насликан у тренутку надахнућа. Врло је вероватно да је крај њега био приказан и Прохор. Св. Јована Богослова синаксари без изузетка помињу првог на списку за 8. мај (Syn. CP, col. 663–666).

244 П. 17; М. 338.

245 Илустрација за 10. мај сигурно се налазила негде на оштећеним површинама у доњем делу ове стране свода.

246 Cf. нап. 248 infra.

247 Cf. нап. 248 infra.

248 П. 17; М. 338. Петковић, а после њега и Мијовић, били су у стању да прочитају потпуно сачувани натпис са ознаком за 11. дан месеца и именом Мокије. Натпис се односио на усековање приказано у горњем реду представа, на левој страни.

Десно од поменутог усековања приказана је полуфигура оседелог архијереја с књигом у рукама. Пошто је на странама свода западног травеја северног брода сликар у илустровању датума полазио од врха, ишао слева надесно и спуштао се наниже, можемо претпоставити да је лик архијереја, сликан десно од илустрације за 11. мај, представљао илустрацију за 12. мај. Синаксари тог дана као првог на списку помињу готово редовно св. Епифанија, архиепископа Кипра (Syn. CP, col. 675–680).

Илустрација за 13. мај се налазила у доњем делу ове стране свода, на левој страни, али је потпуно пропала.

249 Петковић и Мијовић нису идентификовали илустрацију за 14. мај. Пронађени натпис сведочи недвосмислено да је под овим датумом било приказано усековање св. Исидора. Од представе се сачувало тело погнутог светитеља у раскораку и посечена глава (представљени испод св. Епифанија Кипарског).

250 П. 17; М. 338. Петковић и Мијовић идентификују светитеља као св. Пахомија. Њега синаксари обично помињу *првог на списку за 15. мај* (Syn. CP, col. 683–688). Овакву идентификацију може потврдити и иконографска анализа, јер представа приказаног седобрадог светитеља у монашкој одећи одговара лику св. Пахомија. Међутим, Мијовић не помиње попрсје архијереја десно од Пахомијевог. У питању је готово сигурно лик св. Ахилија, епископа Ларисе, који се редовно јавља други на списку за 15. мај (Syn. Cp, col. 683–688).

16. V вь ⟨ѕі⟩ стыѧ неа⟨д⟩ие НН-НИ
св. Неадије (фигура)[251]

17. V ·вь ·ѯі| стыѧ андро|никь·
св. Андроник (фигура)[252]

18. V / НИ-НД
св. Теодот Анкирски (сцена)[253]

Свод средњег травеја северног брода

19. V западна страна (Т VI, 8)
/
епископ Патрикије (сцена)[254]

20. V ·вь ·к· стыѧ | талелѣи·
св. Талалеј (сцена)[255]

21. V ·вь ·ка стыѧ ⟨ко⟩станди⟨нь⟩ ста клѣна· НЧ
св. Константин и Јелена (фигуре)[256]

22. V северна страна (Т IX, 11) НН-НИ-НД
вь кв· ...
св. Василиск (сцена)[257]

23. V вь кг·| стыѧ · ιѡ(а)нь
св. Јован (фигура)[258]

24. V вь кд·|...| ст⟨ы⟩| ⟨с⟩|имеѡ⟨нь⟩ НЧ
св. Симеон Столпник (фигура)[259]

251 П. 17; М. 338. Петковић и Мијовић су сматрали да представа монаха на левом крају доњег реда светитељских фигура – крај које су могли да ишчитају ознаку за датум – приказује св. Теодора Освећеног. Пронађени натпис показује да је 16. мај био илустрован ликом св. Неадија. Преподобног Неадија као првог на списку за тај дан има мали број синаксара из прегледа који је начинио Делее (Syn. CP, col. 687–690).

252 П. 17; М. 338. Св. Андроник је насликан сам мада га синаксари помињу са помоћницом св. Јунијом (Syn. CP, col. 689–690).

253 Петковић и Мијовић нису идентификовали илустрацију за 18. мај. Следећи логику тока менолога у овом своду, илустрацију за тај дан морамо препознати у представи светитеља насликаног десно од св. Андроника. У питању је мученик средњих година у украшеној хаљини и плашту који стоји у зажареној пећи са рукама у ставу оранта. Синаксари као прву на списку за 18. мај помињу мученичку групу предвођену св. Теодотом Анкирским (Syn. CP, col. 691–694). Та група је у грачаничком менологу насликана такође под 18. мајем како страда у пламену (Б. Живковић, *Грачаница. Цртежи фресака*, Београд 1988, IV, VI).

254 П. 17, Т. CXXVII; М. 338. Петковић и Мијовић сматрају да је усековање једног архијереја и још двојице светитеља (виде се два нимба и делови одеће), приказано у доњем левом углу западне стране свода, представљало илустрацију за 19. мај. Сцену су идентификовали као погубљење Патрикија, епископа у Прусији, и његових ученика. Ово мишљење се мора прихватити како из иконографских разлога, тако и због чињенице да синаксари редовно помињу ове светитеље прве на списку за 19. мај (Syn. CP, col. 695–698). Место на којем је приказано усековање одговара илустрацији за овај датум (cf. нап. 257 infra).

255 П. 17, Т. CXXVII; М. 338.

256 Ibidem.

257 П. Т. CXXVII. Илустрацију за 22. мај нису пронашли ни Петковић ни Мијовић. Она се сасвим сигурно налазила у доњем левом углу северне стране свода. Ту је било приказано неко усековање од којег се сачувао горњи део торза целата са црвеним огртачем и шлемом на глави (лево), који је замахнуо мачем ка млађем светитељу са зеленим плаштом (десно). Изнад сцене, а испод натписа са ознаком за 23. мај, пронађени су остаци слова кв, која су највероватније сачињавала ознаку за датум. Поред тога, место ове представе одговара месту илустрације за 22. мај у потпуно правилном низу датума који теку слева надесно, почевши од доњег левог угла западне стране свода средњег травеја, преко северне и источне, до врха јужне стране свода. Оштећена сцена је највероватније представљала мартитријум св. Василиска којег синаксари редовно помињу првог на списку за 22. мај (Syn. CP, col. 699–702). Иконографски сцена одговара оваквој идентификацији, јер је св. Василиск био младић који је скончао под мачем. Ваља напоменути да је усековањем или ликом св. Василиска дан 22. мај био илустован у зидним менолозима Трнова, Старог Нагоричина, Грачанице и Пелинова (М. 255, 279, 299, 387).

258 П. 18, Т. CXXVII; М. 338, сл 218.

259 Ibidem.

25. V вь ·кє·| стыі іѡ(а)н⟨ь⟩ пр⟨о⟩дромь НЧ
Треће обретење главе св. Јована Крститеља (сцена)[260]

26. V ...стыі ... НН–НИ–НД
апостол Карп (полуфигура)[261]

27. V ·вь ·кѕ· стыі · крискть| і паѵль і диѡскоридь·
св. Крискент, Павле и Диоскорид (сцена)[262]

28. V источна страна (Т V, 3)
·вь ·кѝ| ста| кли|кони|да·
св. Еликонида (сцена)[263]

29. V вь ·кд·| ста·| тєѡд(о)|сиѣ· НИ–НЧ
св. Теодосија Тирска (сцена)[264]

30. V вь ·л̑·| стыі · ис|акиє·
св. Исакије (фигура)[265]

31. V ·вь ·лд̑·| стыі· | кремиѣ НИ–НЧ
св. Ермије (сцена)[266]

ЈУН

1. VI ·м(єсє)ца иоѵна| вь ·а̑· стьи краѕмь·
св. Еразмо (полуфигура)[267]

2. VI ·вь ·в̑· стыі · | никифрь· НЧ
св. Никифор (полуфигура)[268]

3. VI јужна страна (Т VII, 6) НД
·вь ·г̑· стыі ликиѡнь| и ·д̑· младнци·
св. Лукијан и 4 младића (сцена)[269]

260 Ibidem. Треба запазити да се крај Крститељевих ногу сачувала представа широке златне чиније са његовом посеченом главом.

261 П. Т. CXXVII. Петковић и Мијовић нису пронашли илустрацију за 26. мај. После објашњења у напомени 257 supra о току циклуса у овом своду, треба истаћи и то да су мајстори, када би испунили доњи део сферних троуглова сводова сликајући ликове слева надесно, прелазили у горњи део – ближи темену – нижући ликове и сцене поново слева надесно. Тако је било на западној, источној и јужној страни, а по свој прилици и на северној, где је у горњем делу свода прва слева постављена, иза неког зида, полуфигура средовечног светитеља кратке тамне косе и браде, одевеног у хитон и химатион. Он десном руком благосиља, а у левој држи свитак. Нема сумње, у питању је св. апостол Карп. Њега синаксари обично помињу првог на списку за 26. мај (Syn. CP, col. 709–712). Под тим датумом је апостол Карп сликан и у менологу Грачанице, а под 27. мајем у рукопису Vatic. gr. 1156, fol. 310^{v} (M. 195, 301).

262 П. 18, Т. CXXVII; М. 338, сл. 218.

263 П. 18, Т. CXXVII; М. 338, сл. 219.

264 Ibidem. Мијовић ову светитељку идентификује као св. Теодосију Цариградску, мада приказ светитељкине смрти (бачена у воду) одговара св. Теодосији Тирској, коју неки синаксари помињу на овај дан (Syn. CP, col. 713–715).

265 П. 18, Т. CXXVII; М. 338, сл. 219.

266 Ibidem. Мијовић уместо св. Ермија наводи св. Јеремију, што је погрешно.

267 П. 18, Т. CXXVII; М. 339, сл. 219.

268 Ibidem.

269 П. 18, Т. CXXVII; М. 339, сл. 222. Сликари су једино на овом месту, због обимности илустрације за 3. јун, представама за један датум обухватили два реда ликова и сцена и тиме делимично одступили од прихваћеног система.

4. VI ·вь ·д̄ с҃ты | митрофа|нь·
св. Митрофан (фигура)[270]

5. VI ·вь ·е̄· с҃ты евст(а)т(и)к·
св. Евстатије (фигура)[271]

6. VI ·вь ·s| сты| доро|деи
св. Доротеј (фигура)[272]

7. VI вь ·ѯ̄· сты·| деwд(о)ть·
св. Теодот (полуфигура)[273]

Лук између западних травеја северног и средњег брода

7. VI источна страна (T VI, 2a) НЧ
вь ·ѯ̄· с҃ты· деwд(о)ть
св. Теодот (сцена)[274]

8. VI (T VI, 2b) НЧ
·вь ·ӣ· с҃ты · деwд(о)ры| стр(а)тилат·
св. Теодор Стратилат (сцена)[275]

9. VI западна страна (T III, 39a) НЧ
вь ·д̄· с҃ты ...р ⟨ан⟩тонiна·
сты...
св. Александар и Антонина; св. Кирил Александријски (сцена)[276]

10. VI (T III, 39b) НЧ
вь ·і̄· ст⟨ы⟩| дѵмотеи| иже сьи нимь
епископ Тимотеј (сцена)[277]

Западни зид северног брода, IV зона

11. VI лунета (T III, 40) (сл. 9) НИ–НД
/
апостол Вартоломеј или Варнава (фигура)[278]

12. VI уништена представа[279]

13. VI / НД–НИ
св. Аквилина (?) (фигура)[280]

270 Ibidem.
271 Ibidem.
272 Ibidem.
273 Ibidem; cf. et нап. 274 infra.
274 П. 18, Т. CXXVIII; М. 339, сл. 220. Занимљиво је да је на претходној представи св. Теодот приказан као младолики светитељ без браде, са крстом, док се на овој илустрацији види усековање средовечног светитеља с брадом. Св. Теодот Анкирски се прославља 7. јуна и једини је светитељ са овим именом који се помиње на тај дан (Syn. CP, col. 735–736). Према житију, он је био посечен, а то се слаже са садржајем дечанске сцене. На исти начин св. Теодот је приказан и у календару Трескавца (М. 315). Остаје отворено веома занимљиво питање: зашто су сликари два пута насликали "истог" светитеља и због чега су, само у овом случају, два пута исписали бројну ознаку за исти датум. Део одговора лежи у чињеници да су две Теодотове представе приказане на потпуно одвојеним и релативно удаљеним зидним површинама.
275 П. 18, Т. CXXVIII; М. 339, сл. 220.
276 П. 18; М. 339. Св. Александар и Антонина се у синаксару цариградске Велике цркве помињу на трећем месту листе за 9. јун, а у многим другим синаксарима на првом месту (Syn. CP, col. 739–740). Св. Кирил Александријски се такође према синаксару цариградске Велике цркве слави 18. јануара, мада се у многим синаксарима јавља и 9. јуна, често на првом месту листе (Ibidem, col. 739–742).
277 П. 18; М. 339.
278 Cf. нап. 280 infra.
279 Cf. нап. 280 infra.
280 Код Петковића и Мијовића илустрације за дане од 11. до 13. јуна нису поменуте. Живопис је у овој лунети јако страдао. Сачувани су само фрагменти фресака у доњем левом и доњем десном углу. Лево се види доњи део

Северни зид северног брода, IV зона

14. VI лунета западног травеја (T IX, 2a) НИ-НД
/
пророк Јелисеј (?) (фигура)[281]

15. VI (T IX, 2b) НИ-НД
/
пророк Амос; св. Вит (?) (фигуре)[282]

16. VI (T IX, 2c) НИ-НД
/
епископ Тихон (?) (фигура)[283]

17. VI (T IX, 2d) НИ-НД
/
св. Мануил, Савел и Исмаил (сцена)[284]

Лук између западног и средњег травеја северног брода

18. VI северна страна (T IX, 8a) НЧ
вь ·иі с҃ты лѣѡньтиѥ иже сь ними
св. Леонтије и други (фигуре)[285]

19. VI (T IX, 8b) НЧ
⟨в⟩ь ді с⟨тьи...а⟩п(о)с(то)ль июда
апостол Јуда (сцена)[286]

20. VI јужна страна (T VII, 7a)
вь ·к̄·| с҃ты | ме|до|дикѣ
епископ Методије (фигура)[287]

21. VI /
св. Јулијан (фигура)[288]

босоноге фигуре у хитону и химатиону која је можда припадала илустрацији за 11. јун, када се славе апостоли Вартоломеј и Варнава (Syn. CP, col. 743–746). Десно је била фигура у црвеној хаљини са златним нашивком при дну. Уколико претпоставимо да је ту била илустрација за 13. јун, онда би ова фигура могла представљати св. мученицу Аквилину (Syn. CP, col. 747–748). Међутим, сачувани делови живописа нису довољни за поуздану идентификацију.

281 Петковић и Мијовић не помињу илустрације за овај и наредна три дана јуна. Приказан је старији светитељ у хитону и химатиону са свитком у руци. У питању је највероватније пророк Јелисеј који се у готово свим синаксарима помиње на првом месту листе за 14. јун (Syn. CP, col. 747–750). И у Старом Нагоричину овај датум је илустрован његовом представом (M. 280).

282 Представљен је светитељ у хитону и химатиону, са свитком. Мада натпис није сачуван, може се претпоставити да је у питању пророк Амос (Syn. CP, col. 749–750). До њега је фигура мученика у хаљини опшивеној златом. Уколико је и овде у питању илустрација за 15. јун, то би могао бити лик св. Вита, мученика који се на тај дан помиње у једном броју грчких синаксара (Syn. CP, col. 751–752).

283 Насликана је стојећа фигура архијереја са кодексом у руци. У готово свим синаксарима се на првом месту листе помена за 16. јун налази аматунски епископ Тихон (Syn. CP, col. 751–754), па је врло вероватно да је он под тим датумом представљен и у Дечанима.

284 У горњем делу лунете налази се сцена усековања. Џелат с чалмом на глави замахује мачем да посече три мученика одевена у хламиде. Нема сумње да је овде илустрован 17. јун, када се слави мучеништво тројице браће, Мануила, Савела и Исмаила (Syn. CP, col. 753–754).

285 П. 18; М. 339.

286 Ibidem.

287 П. 19; М. 339, сл. 221.

288 Ibidem. Део натписа који су читали Петковић и Мијовић више на постоји, али је идентификацију могуће извршити на основу иконографске анализе. Приказан је младолики, голобради мученик, одевен као племић, са плаштом, што одговара представи св. Јулијана, светитеља из сенаторске породице, који је пострадао у осамнаестој години живота (Syn. CP, col. 759–762).

22. VI (Т VII, 7b) НЧ
вь ·кв· ст⟨ы...⟩
епископ Јевсевије (полуфигура)[289]

Северни зид северног брода, IV зона

23. VI лунета средњег травеја (Т IX, 12а) (сл. 10)
....а...
св. Агрипина (сцена)[290]

24. VI (Т IX, 12b) (сл. 10)
вь ·кд· рождьство| іѡ(а)на крст(итє)ла·
Рођење св. Јована Крститеља (сцена)[291]

25. VI (Т IX, 12c) (сл. 10)
вь| кє| ста| февронї|ѣ
св. Февронија (фигура)[292]

26. VI (Т IX, 12d) (сл. 10)
вь ·кѕ· сты | д(а)в(и)дь
св. Давид Солунски (полуфигура)[293]

Лук између средњих травеја северног и средњег брода

27. VI источна страна (Т V, 4)
вь кз· сты самѱсо|нь·
св. Сампсон (фигура)[294]

28. VI вь ·ки·| сты ·кѵ|рь іѡ(а)нь· НЧ
св. Кир и Јован (сцена)[295]

29. VI западна страна (Т VI, 7) (сл. 11)
вь кд· сты · петрь и павьль
апостоли Петар и Павле (две сцене)[296]

Западни зид северног брода, III зона

30. VI пиластар између северног и средњег брода (Т III, 41) НЧ
вь ·л· сты ап(осто)ль
Сабор светих апостола (сцена)[297]

ЈУЛ

1. VII лево од прозора (Т III, 42а) (сл. 9) НИ–НД
/
св. Козма и Дамјан (?) (сцена)[298]

289 П. 19; М. 339, сл. 221. Представљена је полуфигура архијереја у белом фелону. У готово свим синаксарима из прегледа који даје Делее на првом месту листе за 22. јун слави се епископ Јевсевије (Syn. CP, col. 763–764), због чега се може претпоставити да је управо он приказан под овим датумом и у дечанском менологу.

290 П. 19, Т. CIII; М. 339, сл. 226. Насликана су два целата која палицама туку светитељку. Овде је сигурно у питању мучеништво св. Агрипине која је на смрт пребијена у време цара Валеријана (Syn. CP, col. 763–766).

291 П. 19, Т. CIII; М. 339, сл. 226.

292 Ibidem.

293 П. 19, Т. CIII, CX; М. 340, сл. 226.

294 П. 19, Т. CX, CXXIX; М. 340, сл. 224.

295 Ibidem. Под 28. VI у синаксарима се **помиње пренос моштију св. Кира и Јована** (cf. Syn. CP, col. 775-777), **а у** Дечанима је насликано усековање ове **двојице светих врача.**

296 П. 19, Т. CX, CXXIX; М. 340, сл. 225.

297 П. 19; М. 340.

298 Петковић и Мијовић не помињу илустрацију за овај датум. Приказано је мучеништво два млађа светитеља (зидна површина је доста оштећена – фигура целата је уништена и једино се распознају контуре двојице повијених мученика). Уколико је била у питању сцена каменовања, онда је овде био илустрован 1. јул када се прослављају св. врачеви Козма и Дамјан (Syn. CP, col. 791). Они су под истим датумом насликани и у Старом Нагоричину и Грачаници (М. 281, 303).

2. VII (T III, 42b) (сл. 9) нд
/
патирјарх Јувеналије; св. Петар Патриције (?) (попрсја ?)[299]

3. VII (T III, 42c) (сл. 9) ни-нд
/
св. Јакинт (?) (попрсје ?)[300]

4. VII (T III, 42d) (сл. 9) ни
/
св. Андреј Критски (?) (фигура)[301]

Северни зид северног брода, III зона

5. VII западни травеј (T IX, 3a)
/
св. Атанасије Атонски (фигура)[302]

6. VII (T IX, 3b)
/
св. Сисоје Велики (?) (попрсје)[303]

7. VII (T IX, 3c) ни
/
св. Недеља (?) (сцена)[304]

8. VII (T IX, 3d) ни
/
св. Прокопије (сцена)[305]

9. VII (T IX, 3e) нч
сты панкр|атик·
св. Панкратије (фигура)[306]

10. VII пиластар између западног и средњег травеја (T IX, 9) нч
...сты м(ѵ)ч(є)ники иже въ никополи
45 никопољских мученика (група фигура)[307]

299 Cf. нап. 301 infra.

300 Cf. нап. 301 infra.

301 Илустрације за 2, 3 и 4. јул је тешко са сигурношћу идентификовати, због велике оштећености зидне површине. Оне нису поменуте ни код Петковића, ни код Мијовића. Горе су приказани, слева надесно (у бистама, иза зида): млађи светитељ у хламиди и туници, један светитељ нераспознатљиве одеће и један архијереј. Доле је, десно од прозора, стојећа фигура проћелавог светитеља у монашкој одећи, са аналавом (П. 19; М. 340). Младолики светитељ одевен као племић могао би бити св. Јакинт (Syn. CP, col. 793), чијом представом је илустрован 3. јул и у Старом Нагоричину (М. 281); 2. јул вероватно представљају бисте архијереја и светитеља у средини, а то би били – као и у Грачаници – јерусалимски патријарх Јувеналије и св. Петар Патриције (М. 303; Syn. CP, col. 794); најзад, у лику монаха се може препознати св. Андреја Критски који се прославља 4. јула (Syn. CP, col. 795). Иконографија приказаних светитеља, међутим, није довољно карактеристична за неку сигурнију идентификацију.

302 П. 19; М. 340.

303 П. 19; М. 340. Насликано је попрсје светитеља у монашкој мантији скопчаној на грудима, с ротулусом у руци. То је највероватније преподобни Сисоје Велики (Syn. CP, col. 801), који је под 6. јулом представљен и у Старом Нагоричину (М. 281).

304 Cf. нап. 305 infra.

305 П. 19; М. 340. Петковић и Мијовић не помињу илустрацију за 7. јул. Изнад прозора је приказано усековање младоликог светитеља или светитељке у зеленој хаљини и црвеном огртачу, а десно од тога такође усековање голобрадог светитеља у хаљини и плашту опшивеном златом. Представа на десној страни сигурно приказује смрт св. Прокопија чије се мучеништво прославља 8. јула (Syn. CP, col. 805–808). Друго усековање је теже идентификовати. Уколико се ради о представи светитељке, онда је овде приказан мартиријум св. Недеље која се слави 7. јула (Syn. CP, col. 803–806).

306 П. 19; М. 340.

307 П. 19, Т. CXXX–1; М. 340.

11. VII средњи травеј (Т IX, 13a) НЧ
вь ·аі· ста к⟨фи⟩миѣ| и стыχ wт(ь)ць
св. Ефимија и Св. оци Халкидонски (сцена и група фигура)[308]

12. VII (Т IX, 13b)
вь ·ві· стыі прокьль| ⟨и⟩лариwнь
св. Прокл и Иларије (две сцене)[309]

13. VII (Т IX, 13c)
вь гі стыі серафи|wнь
св. Серапион (фигура)[310]

стыі акѵла НЧ
апостол Акила (фигура)[311]

14. VII (Т IX, 13d) НЧ
вь ·ді стыі iwсифь
архиепископ Јосиф (фигура)[312]

сть⟨і⟩ иѵ|сть НЧ
св. Јуст (фигура)[313]

15. VII пиластар између средњег и источног травеја (Т IX, 15)
вь ·еі· стыі кѵрикь и ѵлита
св. Кирик и Јулита (две сцене)[314]

Источни зид припрате, III зона

16. VII пиластар између северног и средњег брода (Т I,11a)
вь ·ѕі· стыі | аньфиногень·| иже сь ни|мь
епископ Антиноген (попрсја)[315]

17. VII (Т I, 11b)
вь ·ѯі· ста| марина
св. Марина (сцена)[316]

Западни зид припрате, II зона

18. VII пиластар између средњег и северног брода (Т III, 43) НЧ
вь ·йі· стыі к|ѵьмили|ѣнь
св. Емилијан (фигура)[317]

стыі акифа НЧ
св. Јакинт (фигура)[318]

308 П. 19; М. 340. Приказан је мартиријум св. Ефимије (растржу је звери), а натпис се односи на чудо са њеним моштима у Халкидону, које се прославља управо 11. јула (Syn. CP, col. 811–813).

309 П. 19; М. 340, сл. 217.

310 Ibidem.

311 Ibidem. Мијовић св. Акилу ставља под 14. јул, мада је насликан крај св. Серапиона, а не поред архиепископа Јосифа испред чијег имена је исписана ознака за 14. јул. Иако се у синаксару цариградске Велике цркве св. Акила налази на првом месту листе светитеља који се прослављају 14. јула, велики број грчких синаксара из избора који је начинио Делее помиње га под 13. јулом (Syn. CP, col. 817-818).

312 П. 19; М. 340, сл. 217.

313 Ibidem.

314 П. 19, Т. CXXX–2; М. 340.

315 П. 19–20, Т. XCVI, CXXXI–1; М. 340–341.

316 П. 20, Т. CXXXI–1; М. 341.

317 П. 20; М. 341.

318 Ibidem. Петковић и Мијовић су погрешно прочитали натпис. Мијовић закључује да се ради о св. Јакинту који се у већини синаксара помиње на другом месту листе помена за 18. јул (Syn. CP, col. 827–828), а насликан је и у Старом Нагоричину (М. 283). Можда је у Дечанима дошло до грешке при исписивању натписа. Таква грешка се јавља и у случају илустрације за наредни дан – 19. јул.

19. VII вь ·дı· ста маѯини
св. Макрина (фигура)[319]

20. VII вь ·к̄· с̄т̄ы илиѣ
пророк Илија (сцена)[320]

21. VII северни брод – лево и испод прозора (T III, 44a) (сл. 12) НИ-НД
/
пророк Језекиљ (?) (фигура)[321]

22. VII (T III, 44b) (сл. 12) НИ-НД
/
св. Марија Магдалина (?) (полуфигура)[322]

23. VII (T III, 44c) (сл. 12) НИ-НД
/
св. Трофим и Теофил (?) (полуфигуре)[323]

24. VII јужна страна прозора (T III, 45a) (сл. 13) НИ-НД
/
св. Христина (?) (полуфигура)[324]

25. VII / НИ-НД
св. Ана (?) (полуфигура)[325]

26. VII (T III, 45b) (сл. 13) НН-НИ-НД
...с⟨и⟩|мѥ|wн
св. Симеон архимандрит и столпник у Анаплу (попрсје)[326]
/ НИ-НД
св. Ермолај (?) (сцена)[327]

27. VII северна страна прозора (T III, 46) (сл. 13) НИ-НД
/
св. Пантелејмон (?) (сцена)[328]

319 П. 20; М. 341 (cf. стр. 425 et нап. 318 supra).

320 П. 20; М. 341.

321 Петковић и Мијовић не помињу илустрације за овај и следећих 12 дана. Представљена је стојећа фигура у химатиону, са развијеним свитком на којем није сачуван текст. Највероватније је у питању пророк Језекиљ који се слави на овај дан (Syn. CP, col. 831–833).

322 У питању је веома оштећена представа светитељке у мафориону. Уколико је она илустровала 22. јул, онда у њој треба препознати Марију Магдалину, која се у синаксарима редовно помиње на првом месту листе за овај дан (Syn. CP, col. 833).

323 Приказана је група светитеља са гроздасто поређаним нимбовима, у хитонима и химатионима. Један од њих, приказан у првом плану, држи ротулус. У питању је вероватно илустрација за 23. јул, када се прослављају светитељи Трофим и Теофил и још 13 мученика са њима. У многим синаксарима они су поменути на првом месту листе за овај дан (Syn. CP, col. 835–838).

324 Cf. нап. 325 infra.

325 Насликана су једно поред другог попрсја двеју светитељки, од којих је једна сигурно у мафориону. Ова попрсја вероватно илуструју два датума – 24. јул, када се слави св. Христина (Syn. CP, col. 839–842) и 25. јул, када се слави св. Ана (Syn. CP, col. 841–842). У Грачаници је под 25. јулом приказано Успење св. Ане (М. 303).

326 Иза брега је приказано издвојено попрсје светитеља у огртачу. Сачувани натпис, као и чињеница да се 26. јула слави св. Симеон архимандрит и столпник у Анаплу (Syn. CP, col. 843–846), помажу да се представа са великом сигурношћу идентификује.

327 Представљено је усековање групе светитеља (сцена је доста оштећена). 26. јула се у многим грчким синаксарима, на првом месту листе помиње св. Ермолај који је у време цара Максимијана посечен с групом мученика (Syn. CP, col. 841). Исти светитељ насликан је под овим датумом и у грачаничком менологу (М. 303).

328 На северној страни прозора су се сигурно налазиле илустрације за два датума, али доњи део фреске је потпуно уништен. Горе је сачувана представа младоликог светитеља. Биће да је у питању мучеништво св. Пантелејмона 27. јула (Syn. CP, col. 847–848). Доле је, изгледа, такође било приказано усековање групе светитеља (сачувано је само у фрагментима). У питању је можда мучеништво св. Квинтилијана, Даде, Максима и Калиника који се помињу у синаксарима под 28. јулом, мада никада на истакнутом месту листе (Syn. CP, col. 851–854).

28. VII / нд
неидентификована сцена[329]

29. VII испод и десно од прозора (T III, 47a) (сл.12) ни-нд
/
св. Теодотија и троје деце (сцена)[330]

30. VII (T III, 47b) (сл. 12) нн-ни-нд
....пав....
апостоли Сила, Силуан, Крискент, Епенет и Андроник (група фигура)[331]

31. VII (T III, 47c) (сл. 12) ни-нд
/
св. Јосиф из Ариматеје (?) (полуфигура)[332]

АВГУСТ

Северни зид северног брода, II зона

1. VIII западни травеј – лево од прозора (T IX, 4a) ни-нд
/
Седам Макавеја, Соломонија и Елеазар (група фигура)[333]

2. VIII (T IX, 4b) ни
/
св. архиђакон Стефан (полуфигура)[334]

3. VIII западна страна прозора (T IX, 5a) (сл. 14, 23) нч
вь.....стыχ wт(ь)ць...
св. Исакије, Далматије и Фауст (полуфигуре)[335]

329 Cf. нап. 328 supra.

330 Испод прозора, десно, на доста оштећеној површини, виде се три детета са нимбовима у шестоугаоној пећи. У позадини је већа женска фигура, са нимбом, раширених руку у ставу оранте. Карактеристична иконографија отклања сваку сумњу да је овде илустрован 29. јул, када се прославља св. Теодотија која је са своје троје деце била бачена у пећ у време цара Диоклецијана (Syn. CP, col. 854).

331 Представљена је група светитеља у хитонима и химатионима чије су главе уништене, али се виде гроздасто поређани нимбови. Највероватније се ради о апостолима Сили, Силуану, Крискенту, Епенету и Андронику који се славе 30. јула. У многим синаксарима они су поменути на првом месту листе за овај дан, мада њихов број и избор варирају (Syn. CP, col. 855–856).

332 На месту где би требало да буде илустрован 31. јул, насликано је попрсје светитеља средњих година, у жутој доњој и зеленој горњој хаљини, са крстом у рукама. На овај дан синаксари најчешће помињу св. Евдокима (Syn. CP, col. 857–858). С обзиром на то да је он умро млад, као официр цара Теофила, питање је да ли је он представљен у дечанском менологу. У неким грчким синаксарима се под 31. јулом помиње Јосиф из Ариматеје (Syn. CP, col. 857–858). Представа средовечног светитеља у жутој хаљини одговара представама св. Јосифа у циклусу Страдања насликаном у дечанском наосу. Ова сличност недовољна је као аргумент за поуздану идентификацију.

333 Приказани су светитељка у мафориону и светитељ у хламиди (држи свитак), а испред њих је група деце. Ово је илустрација за 1. август и вероватно представља седам Макавеја, њихову мајку Соломонију и свештеника Елеазара који се помињу на овај дан (Syn. CP, col. 859). Уместо седморо, сликар је насликао петоро браће, што, ипак, не може да доведе у питање њихову идентификацију. И на другим местима у дечанском менологу долази до сажимања броја светитеља у илустрацијама за одређени датум. Поред тога, представе које илуструју август као последњи месец збијене су на малом простору (cf. нап. 346 infra), тако да се на површинама, на каквима је у јужном броду представљено само пар датума, овде слика читав низ илустрација дана. Макавеји су под овим датумом приказани и у Трнову, Старом Нагоричину и неким илуминираним менолошким рукописима (M. 256, 283).

334 Под 2. августом је насликан младолики ђакон са крстом и дарохранилницом – сасвим сигурно архиђакон Стефан. Откриће и пренос његових моштију славе се на овај дан (Syn. CP, col. 861–864).

335 II. 20; M. 341. У најнижем делу западне стране прозора насликана су попрсја тројице старијих светитеља (један држи свитак, а двојица благосиљају). Највероватније је у питању илустрација за 3. август када се славе преподобни Исакије, Далматије и Фауст. Они су у грчким синаксарима увек на првом месту листе за тај дан, а обележени су – као и у дечанском натпису – атрибутом "свети оци" (Syn. CP, col. 865–866). Под 3. августом они су насликани и у Трнову и у Старом Нагоричину (M. 256, 283).

4. VIII (Т IX, 5b) (сл. 14, 23) НЧ
вь ·д· сты кл⟨еф⟩дерик
св. Елефтерије (сцена)[336]

5. VIII (Т IX, 5c) (сл. 14)
....д....
св. Евсигније (?) (сцена)[337]

6. VIII источна страна прозора (Т IX, 6b) (сл. 14)
·вь...прєwбра⟨ж⟩єниє гнє
Преображење (сцена)[338]

7. VIII испод и десно од прозора (Т IX, 7) НД
/
неидентификована полуфигура[339]

8. VIII / НД
неидентификована полуфигура[340]

9. VIII **вь д сты...** НН-НД
апостол Матеј (полуфигура)[341]

10. VIII / НД
неидентификована представа[342]

11. VIII / НД
неидентификована представа[343]

12. VIII / НД
неидентификована представа[344]

13. VIII / НД
неидентификована представа[345]

14. VIII / НД
неидентификована представа [346]

336 П. 20; М. 341.

337 *Ibidem*. На десној страни сцене је насликан џелат који враћа мач у корице. Испред њега је погнути светитељ у црвеној хаљини, одсечене главе. Могуће је да је овде приказано мучеништво св. Евсигнија који се у синаксарима редовно помиње на првом месту листе за 5. август (Syn. CP, col. 867–870). С обзиром на остатак натписа, чини се да овакву идентификацију треба прихватити с извесном резервом.

338 П. 20, Т CXXIV–3; М. 341.

339 Cf. нап. 346 infra.

340 Cf. нап. 346 infra.

341 Cf. нап. 346 infra.

342 Cf. нап. 346 infra.

343 Cf. нап. 346 infra.

344 Cf. нап. 346 infra.

345 Cf. нап. 346 infra.

346 На доста оштећеној зидној површини смештене су илустрације за чак 8 датума (први сигурно идентификовани датум је 15. август, илустрован на пиластру између западног и средњег травеја). Испод прозора, слева надесно, насликани су: група од 5 младоликих мученика одевених као племићи, у плаштевима и хаљинама са златним нашивцима (двојици се виде само нимбови); младолики светитељ у хламиди, са крстом; попрсје старијег светитеља са кодексом у руци. Десно од прозора, доле, налазе се стојеће фигуре двојице мученика с крстовима, у хламидама са златним нашивцима (светитељ на левој страни је млађи, док је оном на десној страни уништена глава). Изнад је приказано усековање старијег светитеља у зеленој хаљини, а изнад усековања, иза насликаног зида, лево, постављена су два светитељска попрсја – у првом плану је млађи, а иза њега старији светитељ с брадом. Обојица су огрнута плаштевима са златним нашивцима. Десно од њих је проћелав просед светитељ са развијеним свитком, изгледа у монашком огртачу.

Попрсје старијег светитеља са кодексом, које се налази испод прозора, несумњиво представља апостола Матеја и на њега се односи очувани натпис са ознаком за 9. дан августа. Под истим датумом он је приказан у Трнову, Старом Нагоричину и у неким илустрованим рукописним менолозима (М. 257, 284). Остале светитеље

15. VIII пиластар између западног и средњег травеја (Т IX, 10) нч
вь ·єі оусп҄ѣник стык б(огороди)цє
Успење Богородице (сцена)[347]

16. VIII средњи травеј (Т IX, 14a ?) (сл. 15) нд
оштећена представа[348]

17. VIII (Т IX, 14b ?) (сл. 15) нд
оштећена представа[349]

18. VIII (Т IX, 14c) (сл. 15) ни–нд
/
св. Флор и Лавр (сцена)[350]

19. VIII (Т IX, 14d ?) (сл. 15) ни–нд
/
св. Андреј Стратилат (?) (попрсје)[351]

20. VIII (Т IX, 14e) (сл. 15) ни–нд
/
пророк Самуил (попрсје)[352]

21. VIII оштећена представа[353] нд

22. VIII (Т IX, 14f ?) (сл. 15) нд
оштећена представа[354]

23. VIII оштећена представа[355] нд

24. VIII (Т IX, 14g) (сл. 15) ни–нд
/
Пренос моштију св. Вартоломеја (?) (сцена)[356]

је врло тешко идентификовати. Лево од апостола Матеја се вероватно налазе илустрације за 7. и 8. август. У групи светитеља испод прозора могли би се можда препознати мученици Јулијан, Маркијан и други који се прослављају 9. августа, али се у неким синаксарима помињу и под 7. августом (Syn. CP, col. 873–874). Могуће је да је до њих приказан св. Антоније; он се такође слави 9. августа, али се у једном броју синаксара наводи и под 8. (Syn. CP, col. 875–876). У данима после 9. августа прослављају се ђакони Лаврентије и Евпл, мученици Фотије и Аникита, преподобни Максим Исповедник, пророк Михеј и други. Управо су они насликани у Старом Нагоричину и Грачаници (М. 284, 303–306). Њихова иконографија, међутим, не одговара светитељским представама насликаним десно од поменутог прозора у Дечанима.

347 П. 20, Т. CCXVII–3; М. 341.

348 Cf. нап. 356 infra.

349 Cf. нап. 356 infra.

350 Cf. нап. 356 infra.

351 Cf. нап. 356 infra.

352 Cf. нап. 356 infra.

353 Cf. нап. 356 infra.

354 Cf. нап. 356 infra.

355 Cf. нап. 356 infra.

356 П. 20. Петковић тврди да су све слике на овој површини пропале, док Мијовић уопште не помиње илустрације за ове датуме. Већину представљених фигура је ипак могуће описати, а неке од њих чак са сигурношћу идентификовати. У горњој половини овог поља насликани су, слева надесно: два младолика светитеља у каменом бунару, одевена у плаштеве и хаљине са златним нашивцима; попрсје светитеља у зеленом огртачу са златним нашивцима (у руци, изгледа, држи крст); попрсје старца с дугом брадом у тамноплавој хаљини и белом огртачу оивиченом златном траком с бисерима, који у руци држи црвени рог; три ђакона у белим стихарима приказана како носе саркофаг испред сликане архитектуре у виду грађевине са аркадама и луцима. На доњој половини су представљени : испред тробродне базилике стоји млађи мученик у хламиди и огртачу; десно је усековање три (?) светитеља у хаљинама са златним нашивцима; даље десно је усековање старијег светитеља чији су глава и тело бачени у воду; испод је, најзад, још једно усековање светитеља у хитону и химатиону.

Овде су илустровани дани од 16. до 24. августа. Сликар је, дакле, на овом пољу сместио илустрације за девет датума, док су на пољу исте величине – које се налази одмах изнад, у III зони – насликане илустрације за само четири датума. За илустровање последњих дана месеца августа, сликарима су преостала још само два, релативно мала поља на пиластрима, па су били принуђени да представе за већи број датума збију на овој површини. Са

25. VIII пиластар између средњег и источног травеја (T IX, 16a) (сл. 16) НИ-НД
/
апостол Тит (фигура)[357]

26. VIII (T IX, 16b) (сл. 16) НН-НИ-НД
⟨в⟩ь ·кѕ·|...нь...
св. Адријан и Наталија (?) (сцена и попрсје)[358]

27. VIII (T IX, 16c) (сл. 16) НЧ
вь кѯ стыи | ф⟨име⟩нь
св. Пимен (полуфигура)[359]

28. VIII (T IX, 16d) (сл. 16)
вь ·ки· стыи моиси| моуринь
св. Мојсеј Мурин (полуфигура)[360]

Источни зид припрате, II зона

29. VIII пиластар између северног и средњег брода (T I, 16a) НЧ
вь ·кд· стыи ·iѡ(а)нь
св. Јован Крститељ (сцена)[361]

30. VIII (T I, 16b) НЧ
вь ·л· стыи · филикь·| иже съ нимь
св. Филикс и други (попрсја)[362]

31. VIII изостављена илустрација[363]

сигурношћу се може идентификовати илустрација за 18. август, када се славе браћа Флор и Лавр који су бачени у бунар (Syn. CP, col. 907–908) као и илустрација за 20. август, јер се у представи седобрадог светитеља с рогом препознаје пророк Самуил (Syn. CP, col. 909–912). Св. Андреј Стратилат, који је у синаксарима скоро увек на првом месту листе за 19. август (Syn. CP, col. 907–909), можда је представљен у лику светитеља насликаног лево од Самуила, као што и сцена усековања испод пророка може представљати страдање овог св. ратника. За идентификацију илустрација осталих датума нема довољно података. Једино би се представа преноса моштију (?) могла везати за 24. август, то јест за прослављање Преноса моштију апостола Вартоломеја. У синаксару цариградске Велике цркве оно је поменуто на првом месту листе за тај дан (Syn. CP. col. 919).

357 Ни Петковић ни Мијовић не помињу илустрацију за овај датум. Представљен је светитељ у хитону и химатиону са свитком у руци. У питању је највероватније апостол Тит. Синаксари га по правилу помињу на првом месту листе за 25. август (Syn. CP, col. 921–924).

358 Петковић и Мијовић не помињу представу за овај датум. Насликано је попрсје светитељке у мафориону, сада јако оштећено, а испод попрсја усековање светитеља у хаљини опшивеној украсном траком. Поред њих је делимично сачуван натпис са ознаком за 26. дан августа, када се прослављају мученици Адријан и Наталија, муж и жена, који су пострадали у време цара Максимијана (Syn. CP, col. 923–926).

359 П. 20; М. 341.

360 Ibidem.

361 П. 20, Т. XCVI, CXXXI–1; М. 341.

362 Ibidem.

363 Дечански менолог се завршава илустрацијом за 30. август, на источном зиду припрате, у II зони. На први поглед изгледа да илустрације за 31. август није ни било, јер би циклус – у складу са принципом по којем тече од виших зона ка нижим – на овом месту требало да пређе у I зону, која је резервисана за стојеће фигуре светитеља.

Најважнији празник који се слави 31. августа, а који је у синаксарима поменут увек на првом месту листе, јесте празник појаса св. Богородице (Syn. CP, col. 935–936). Можда је илустрација за 30. август смишљено постављена изнад представе Богородице Параклисе у најнижој зони. У том случају би ова Богородичина представа, поред улоге коју има као пандан Христу на јужном пиластру источног зида, означавала и крај дечанског менолога.

ОСНОВНЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ ЦИКЛУСА

Сликани календар представљен је у дечанској припрати у горњим зонама сва три брода.[364] Циклус почиње илустрацијама за месец септембар. Дан 1. септембар је илустрован на источном зиду средњег брода, у највишој зони – северно поље (Т I, 1; цртеж VIII). Представе за следеће датуме се нижу слева надесно у смеру казаљке на сату и теку највишом зоном источног, јужног, западног и северног зида средњег брода, то јест преко тимпана под сводовима и преко потрбушја лукова између травеја. Циклус прелази у нижу зону на источном зиду илустрацијом за 21. септембар (Т I, 3; цртеж VIII). Представама следећих дана септембра, октобра и новембра, циклус се даље спирално спушта до најниже зоне на јужном и северном зиду средњег брода (последњи датум насликан у средњем броду је 4. децембар – Т I, 7; цртеж VIII). Овај ток се једино прекида на источном зиду где се налази велико попрсје Христа Пантократора, које заузима две зоне живописа (цртеж VIII, 8). Са 5. и 6. децембром циклус се наставља на источној страни лука између источних травеја средњег и јужног брода (Т I, 9; цртежи VIII и IX). Илустрацијама на западној страни истог лука (7. и 8. децембар – Т V, 2; цртежи VIII и IX), затим на луку између средњих травеја средњег и јужног брода (9. и 10. децембар – Т V, 6 и VI, 6; цртежи VIII и IX) и, највероватније, на северној страни лукова између травеја јужног брода (11. и 12. децембар – Т VII, 2 и 4; цртеж IX) циклус улази у јужни брод припрате.

Дан 13. децембар (Т I, 8; цртеж IX) представљен је на источној страни крстастог свода источног травеја. Остали дани децембра, закључно са 28, распоређени су у сводовима јужног брода, почевши од источног па до западног. Унутар једног свода датуми се увек нижу од источног сегмента, преко јужног и западног до северног сегмента. Са сводова циклус прелази у IV зону источног зида (29. децембар – Т I, 10; цртежи VIII и IX). Илустрације последња два дана децембра и дана до 13. јануара насликане су на тимпанима јужног и западног зида и на јужној страни лукова између травеја у јужном броду. Дани 14, 15. и 16. јануар су илустровани на луку између западних травеја јужног и средњег брода (Т III , 20 и VI, 3; цртежи VIII и IX), а циклус се наставља на западном зиду средњег брода, у IV зони (од 17. до 21. јануара – Т III, 21–23; цртеж VIII). Одатле се циклус враћа у јужни брод, у III зону, преко јужног пиластра источног зида (Т I, 12; цртежи VIII и IX). Као и у средњем броду, овде се прелазак у нижу зону врши на источном зиду и календар се даље спирално спушта.[365] Са 3. мартом циклус силази у II зону јужног брода (Т I, 17; цртежи VIII и IX). У овој зони циклус тече на исти начин као и у претходној, с тим што се илустрације појединих датума сликају и у прозорима.

Последњи дани априла смештени су у II зони западног зида средњег брода (Т III, 35–37; цртеж VIII), након чега циклус улази у северни брод, и то на западну страну свода западног травеја. Ту су представљени датуми од 1. до 6. маја (Т III, 38; цртеж X). Илустрације за читав мај и првих седам дана јуна распоређене су у сводне површине западног и средњег травеја северног брода тако што датуми теку од западног сегмента свода, преко северног и источног, до јужног сегмента – дакле, у обрнутом смеру од оног на сводовима јужног брода. Циклус затим прелази на лук између западних травеја северног и средњег брода, а потом иде преко лунета и лука између западног и средњег травеја северног брода. Дани 27, 28. и 29. јун илустровани су на луку између средњих травеја северног и средњег брода (Т V, 4 и VI, 7; цртежи VIII и X), а са 30. јуном циклус силази у нижу, III зону на северном пиластру западног зида припрате (Т III, 41; цртежи VIII и X). У тој зони насликано је првих 15 дана јула. Илустрације за 16. и 17. јул смештене су на северном пиластру источног зида (Т I, 11a и 11b; цртежи VIII и X), а одатле циклус поново прелази у нижу, II зону, на наспрамном (северном) пиластру западног зида (Т III, 43; цртежи VIII и X). Овде, као и у јужном броду, II зона обухвата и представе у прозорима. Август, последњи месец календара, насликан је на

364 *Cf.* цртеже VIII–X.

365 Како јужни брод нема северни зид, циклус са његовог западног зида прелази на западни зид средњег брода, а одатле на источни зид јужног брода.

северном зиду западног и средњег травеја северног брода, а завршава се на северном пиластру источног зида илустрацијама за 29. и 30. (Т I, 16а и 16b; цртежи VIII и X).

У распоређивању огромне менолошке материје дечански сликари су се придржавали одређених начела у илустровању датума и одређивању тока циклуса. Међу тим принципима као основни треба издвојити кружно кретање циклуса и спуштање од виших ка нижим зонама. Такав спирални ток спроведен је у сва три брода, а био је нарушен само онда када је циклус из једног прелазио у други брод. Сликари су се, дакле, чврсто држали оквира зона[366] унутар којих је вертикалним бордурама вршена даља подела како би се нагласио ритам и олакшало праћење циклуса. На зидовима средњег брода, где су за то постојали услови, бордурама су одвајани датуми. Између представа које илуструју исти датум бордуре се јављају само тамо где их је наметнула архитектонска подела простора и декоративни систем целине. У бочним бродовима, у оквиру поља оивичених бордуром, могло је бити насликано више датума, али бордурама никад нису раздвајане представе светитеља који илуструју исти датум. Као што је већ речено, у овим просторима илустрације дана теку слева надесно и тај принцип само на једном месту није поштован (15–16. октобар).

Специфична и сложена архитектура дечанске припрате наметнула је потребу да се ови основни принципи прилагоде посебним просторима, односно посебним зидним површинама. И приликом решавања овог проблема сликари су настојали да сачувају логику основних принципа. Тако се у смеру казаљке на сату представе датума нижу и у крстастим сводовима. У јужном броду је примењено и кретање од истока ка западу. У северном броду ток креће са западне стране свода што је било наметнуто преласком циклуса из средњег у северни брод на западном зиду, као и смером низања датума. У западном травеју северног брода сликари су на троугластим површинама свода у илустровању датума полазили од врха и спуштали се наниже, док су у средњем травеју истог брода примењивали обрнут принцип. У јужном броду се овај проблем не јавља јер је на одговарајућим површинама илустрован само по један, евентуално два датума. На осталим пољима оивиченим бордуром, у оквиру којих су сликане представе већег броја датума, начело кретања слева надесно је углавном примењивано. Међутим, када су у питању суперпониране илустрације дана, не може се говорити о неком строго поштованом правилу. Сликари се углавном држе принципа хијерархије светитеља, па у први план истичу значајније и популарније светитеље, без обзира на редослед датума. Код поља која се налазе око прозора, у II зони, кретање циклуса је унеколико отежано тиме што су илустрације сликане и у прозорима. У оваквим случајевима датуми су обично распоређивани на тај начин што је исликавана прво површина лево од прозора, потом леви па десни допрозорник и на крају зид десно од прозора. Одступања су уочљива на уским површинама фреске испод прозора. Понекад се лева половина овакве површине ослика пре него што циклус "уђе" у прозор (23. јул – Т III, 44ц), а понекад читава ова површина припадне илустрацијама дана који следе иза оних представљених на десном допрозорнику (7–9. август – Т IX, 7). У потковичастим пољима изнад прозора (III зона) календарске представе се, готово по правилу, распоређују од доње бордуре на површини лево од прозора, па слева надесно изнад прозора, до доње бордуре на површини десно од прозора. На жалост, ова су места била посебно подложна пропадању, па се стога не може са потпуном сигурношћу тврдити да су се сликари баш увек строго придржавали тог правила у распоређивању датума. Због оштећености фресака није сасвим јасно каква су начела поштована при осликавању три велика правоугаона поља у средњим травејима јужног и северног брода (Т VIII, 19 и IX, 13 и 14; цртежи IX и X), на којима се налазе илустрације великог броја дана. Ток менолога је реконструисан само на једном од ових поља, и то на оном где се живопис боље сачувао и где је број илустрованих датума најмањи (11–14. јул).

366 Петковић и Мијовић су, на пример, пратећи ток циклуса у II зони западног зида, закључили да му припада и једна илустрација из III зоне (23. април – Т III, 25b; П. 17; М. 338). Резултати нашег истраживања дечанског менолога су међутим показала да су зоне поштоване чак и тамо где не постоји јединствена зидна површина – код тимпана и лукова, на пример.

Овде примењен принцип, међутим, није поновљен када су осликавана друга два велика правоугаона поља (13–21. март и 16–24. август).

Наведени принципи су постали јасније сагледиви када се, после открића неких натписа и на основу иконографске анализе, могао прецизније утврдити ток менолога. Резултати до којих се овом приликом дошло наводе на закључак да су сликари дечанског менолога приступали распоређивању илустрација са знатно више систематичности и доследности него што то произилази из ранијих проучавања. Када се узму у обзир проблеми са којима су се сликари сусретали (тробродност простора, испрекиданост површина, сложеност програмске замисли припрате итд.), може се изнети оцена да су они на задовољавајући начин остварили континуитет тока циклуса, што је омогућило његову прегледност,[367] али је имало и неке дубље разлоге. Наиме, врло је уочљива жеља сликара да ни на једном месту не прекину ток и да менолошку годину представе као целовити венац дана.

Основна начела у распоређивању сцена и појединачних представа светитеља свакако су морала бити унапред смишљена, као што је унапред био утврђен и сам ток циклуса. То је нарочито уочљиво када се има у виду чињеница да је ток менолога нарушен и неким другим представама (Лоза Немањића, Христ Пантократор итд.) које су очигледно биле унапред планиране, а настале су у различито време – неке као Лоза Немањића, на пример, вероватно знатно касније од илустрација менолога. Расправљајући о хронологији дечанског живописа, Г. Суботић је истакао да је сликарство у три брода припрате могло настајати истовремено, при чему се морало полазити од сводова и горњих зона зидова.[368] С друге стране, П. Мијовић је изнео претпоставку да је на начин распоређивања илустрација менолога значајно утицала промена првобитне замисли о сликарском програму припрате, условљена вероватно накнадно донетом одлуком о стварању капеле Св. Ђорђа у североисточном травеју.[369] До тога је, према Мијовићу, дошло у тренутку када су сликари завршили осликавање средњег брода и започели са сликањем менолога у бочним бродовима. Овај аутор сматра да је то довело до недостатка простора и претрпаности сликаних површина у бочним бродовима.[370] Међутим, оваква претпоставка може бити само делом основана. Заиста је вероватно то да је првобитни план распореда менолога био начињен пре него што је сликарство капеле Св. Ђорђа уведено у програм припрате. За сада се не може рећи када је дошло до ове промене, али се чини да се то догодило у тренутку када је рад на осликавању припрате већ био поодмакао.

Када се проучи распоред менолога, постаје очигледна замисао да се илустрације за 12 месеци календара поделе на три приближно једнака дела која ће бити распоређена у три брода дечанске припрате.[371] У средњем броду менолог није могао бити сликан на сводним површинама где су се нашли Васељенски сабори, а на источном зиду већи део заузело је попрсје Пантократора (цртеж VIII). Због тога простор средњег брода предвиђен за менолог није онолико већи од простора у бочним бродовима колико то истиче П. Мијовић[372] и не може се говорити о израженој диспропорцији у броју приказаних дана у главном и бочним бродовима. Поља уоквирена бордуром су у средњем броду већа него другде, што се може објаснити великим, непрекинутим зидним површинама које су то дозвољавале, као и потребом да се у једној знатно вишој архитектонској конструкцији оствари уочљивост и прегле-

367 А. Стојаковић, *Однос архитектуре и сликарства у Дечанима*, in Дечани и византијска уметност, 385. Аутор примећује да су се сликари веома добро прилагодили архитектури дечанске припрате, која је у односу на наос, једноставнија и прегледнија.

368 Г. Суботић, *Прилог хронологији дечанског зидног сликарства*, ЗРВИ 22 (Београд 1981) 129.

369 М. 22.

370 Ibidem. Тешко је прихватљиво да би се и у овом случају у једном травеју северног брода могао надокнадити недостатак простора.

371 У средњем броду су приказани месеци септембар, октобар, новембар, затим 4 дана децембра и (у II, III и IV зони западног зида) 5 дана јануара, 9 дана фебруара, 5 дана марта и 11 дана априла (дакле, 30 дана што чини још један месец). У јужном броду је насликано 27 дана децембра, 26 дана јануара, 20 дана фебруара, 29 дана марта и 19 дана априла (збир ових дана је 121, то јест 4 месеца). Најзад, у северном броду су илустровани мај, јун, јул и август.

372 М. 334.

дност сцена, односно фигура.[373] Та потреба се губила у знатно нижим зонама бочних бродова, а и зидне површине су ту испрекидане прозорима па су наметале смањена поља. Несразмера се осећа тек у северном броду, где су у само два травеја смештене илустрације за чак 4 месеца, док се на одговарајућим површинама у јужном броду налази и више него двоструко мањи број дана. Дакле, накнадно увођење у програм декорације капеле могло је утицати само на збијање менолога у северном броду. То је нарочито уочљиво када се има у виду да су три најниже зоне на западном зиду средњег брода припале илустрацијама дана за месеце који су сликани и у јужном броду, мада су могле послужити растерећивању програма у северном.

Ако се прихвати претпоставка В. Р. Петковића да је представа за 23. април – дан када се слави св. Ђорђе – изостављена због постојања циклуса овог светитеља у њему посвећеној капели у североисточном травеју припрате, могло би се закључити да се први наговештаји о укључивању живописа капеле у програм припрате могу наћи тек у најнижој зони менолога на западном зиду средњег брода. Занимљиво је стога приметити да до таквог изостављања није дошло у случају илустрације за 26. новембар, када се такође помиње св. Ђорђе, јер је усековање овог светитеља насликано под поменутим датумом у најнижој зони календарских илустрација са северног зида средњег брода.[374]

Иконографија представа дечанског менолога пружа необично богат материјал за истраживаче и поставља бројне проблеме. Сигурно је да ће темељнија изучавања ове иконографије, кроз поређења са другим менолозима, допринети поузданијој идентификацији још извесног броја дечанских илустрација. Будућа истраживања ће вероватно разјаснити и порекло извора сликаног календара у Дечанима. За сада велики недостатак представља недовољна проученост илустрованих менолога уопште, а нарочито чињеница да су они још увек сасвим фрагментарно објављени.

И поред тога, могу се уочити неке иконографске особености дечанског календара. У Дечанима су датуми илустровани у сва три вида: сцене, појединачне фигуре и попрсја или полуфигуре светитеља. Међутим, за разлику од старијих српских менолога (Старо Нагоричино, Грачаница, Трескавац), овде је присутна појава одвајања датума или мање групе датума вертикалним бордурама у оквиру зона. Уместо да илустрације датума теку у непрекинутим низовима, у Дечанима су створена посебна композиционо обједињена поља. Тамо где је више дана приказано у оквиру јединственог поља, они су одвојени елементима сликане архитектуре или пејзажа. Иако је већ истакнуто да је унутар једног поља постојала хијерархија у истицању светитеља по значају, тешко се може потврдити мишљење П. Мијовића да се та *хијерархија преносила и на величину и место поља која су додељивана илустрацијама* одређених дана.[375] На широким и равним површинама средњег брода готово сви датуми су добили онолико простора колико је одређено композиционо решење захтевало. У једном броју случајева примећује се тежња ка сажимању броја учесника у сцени, па се уместо групе или пара приказује знатно мања група или само један светитељ (1. септембар, 17. септембар, 3. април, 16. април, 18. мај итд.). С друге стране, у мањем броју случајева, уз представу светитеља чији се празник обележава, сликана је и нека друга светитељска личност која се

373 А. Стојаковић, op. cit., 385. Примећена је тежња сликара да тамо, где има више простора, слика веће сцене.

374 *Петковић и Мијовић нису запазили ову веома добро сачувану композицију.*

375 М. 86–87. Против оваквог мишљења, према којем је појединим представама дечанског менолога дато више простора и истакнутије место, аргументе износи и С. Габелић (cf. С. Габелић, *Једна локална сликарска радионица из средине XIV века*, in Дечани и византијска уметност, 376, нап. 307. С друге стране, тешко је прихватљиво мишљење З. Гавриловић да је Исусу Навину – 1. септембар – дато посебно истакнуто место и то у вези са представом Пантократора и портрета дечанских ктитора на источном зиду припрате (Cf. Z. Gavrilović, *Kingship and Baptism in the Iconography of Dečani and Lesnovo*, in Дечани и византијска уметност, 301). Нејасно је на основу чега аутор закључује да је овај светитељ ретко приказиван у илустрованим календарима, када се зна да је он насликан и у Старом Нагоричину и у Грачаници (М. 259, 285). Ни о Христовом Крштењу се не може говорити као о сцени коју су сликари дечанског менолога с посебном намером сместили изнад портала на јужном зиду припрате (Gavrilović, op. cit., 303), ако се има у виду да је према утврђеном току циклуса прве дане јануара требало распоредити у IV зони јужног зида јужног брода.

не слави на тај дан, али је повезана са житијем првог светитеља (3. септембар, 8. октобар, 30. март итд.).

На основу представа које су са сигурношћу идентификоване, не може се говорити о већим необичностима у избору представљених светитеља. Појава неких светитељских личности којих нема у средњовековним синаксарима, обично је последица грешке сликара или исписивача натписа. Када су натписи у питању веома често се запажају деформације у облику имена. Тако је, на пример, светитељка која се прославља 19. јула обележена као **маѳини**, мада је јасно да се ради о светој Макрини, монахињи чијом представом је и у Старом Нагоричину илустрован исти дан. Понекад је име светитељке исписано у мушком облику – св. Тата је, на пример, постала **сты датиѣнь** (25. септембар), а дешава се чак да, поред мушког имена, светитељка добије и изглед мушкарца – св. Неонила тако постаје св. Неонил (28. октобар). Иконографске грешке се не своде само на ове случајеве. Занимљиво је такође да св. Тит (2. април), према житију испосник, у натпису добија атрибут мученика, а и представљен је у сцени мучеништва. Међутим, грешке ове врсте су карактеристичне и за друге сликане менологе. Оне не мењају битније структуру календара и обично су последица непажње сликара или исписивача натписа, мада – као у случају св. Тита – не треба искључити могућност преношења грешке из сликарског предлошка.

MENOLOGION

SANJA KESIĆ-RISTIĆ, DRAGAN VOJVODIĆ

N o t e: The numbers in parentheses refer to the plates with the disposition of the Menologion illustrations

The Month of September

1. IX St. Simeon Stylites; Joshua the Just; 40 Martyrs of Heraclee (T I, 1)
2. IX St. Mamas; St. John the Faster (T I, 2)
3. IX The martyr-priest Anthimus; Sts. Theoctistus and Euthimius the Great (?) (T II, 1)
4. IX St. Babylas of Antioch and three children (T II, 10)
5. IX The prophet Zacharias (T II,11)
6. IX The Miracle of the Archangel Michael at Chonae (T II, 15)
7. IX St. Sozon (T II, 24)
8. IX The Birth of the Virgin (T II, 25)
9. IX Sts. Joachim and Anne (T II, 29)
10. IX Sts. Menodora, Metrodora and Nymphodora (T II, 30)
11. IX St. Theodora (T III,1)
12. IX St. Autonomus (T III, 2)
13. IX St. Zoticus and those with him (T III, 3); St. Cornelius (?) (T III, 4)
14. IX The Exaltation of the Cross (T IV, 1)
15. IX St. Nicetas (T IV, 10)
16. IX St. Euphemia (T IV, 9)
17. IX St. Sophia and her daughters (T IV, 14)
18. IX St. Simeon of Jerusalem (T IV, 24)
19. IX Sts. Sabbatius, Trophimus and Dorymedon (T IV, 23)
20. IX St. Eustathius Placidas (T IV, 28)
21. IX The martyr-priest Jonah; The prophet Jonah (T I, 3)
22. IX St. Codratus (T I, 4)
23. IX The Annunciation to Zacharias (T I, 5)
24. IX St. Thecla (T I, 6)
25. IX Sts. Paul, Sabianus and Tatta; St. Euphrosine (T II, 2)
26. IX St. John the Theologos (T II,3)
27. IX St. Epicharis (T II, 12)
28. IX St. Chariton the Confessor (II, 16)
29. IX St. Cyriacus (T II, 16)
30. IX St. Gregory (T II, 16)

The Month of October

1. X The apostle Ananias (T II, 17)
2. X St. Cyprianus (T II, 26); Sts. Cyprianus and Justina (T II, 31)
3. X St. Dionysius the Areopagite (T II, 32); St. Euphrosinus (?) (T III, 5)
4. X unidentified scene (T III, 6)
5. X St. Charitine or St. Mamelchta (T III, 7)
6. X The apostle Thomas (T III, 8); St. Nichetas or St. Polychronius (T III, 9)
7. X Sts. Sergius and Bacchus (T IV, 2)
8. X St. Pelagia and St. Nonus (T IV, 3)
9. X The apostle James (T IV, 11); St. James (?) (T IV, 15)
10. X St. Eulampius and St. Eulampia and 200 soldiers (T IV, 16)

11. X The apostle Philip; St. Theophanes (T IV, 25)
12. X Sts. Probus, Tarachus and Andronicus (T IV, 29)
13. X Sts. Carpus, Papylas and Agathonice (T IV, 30)
14. X Sts. Nazarius, Protasius, Gervasius and Celsius (T II, 4)
15. X St. Lucianus (T II, 6)
16. X St. Longinus (T II, 5)
17. X The prophet Hosea (TII, 13)
18. X The translation of the Relics of St. Luke (T II, 18)
19. X The prophet Joel (T II, 19)
20. X St. Artemius (T II, 27)
21. X St. Hilarion the Great (T II, 33)
22. X St. Abercius (T II, 34)
23. X St. James the brother of God (T II, 35)
24. X Sts. Phocas and Arethas (T II, 36)
25. X Sts. Marcianus and Martyrius (T III, 10)
26. X St. Demetrius (T III, 11)
27. X St. Nestor (T III, 12); unidentified figure (T III, 13)
28. X St. Cyriacus; Sts. Terentius and Neonila (T IV, 4)
29. X St. Abramius (T IV, 5)
30. X Sts. Zenobius and Zenobia (T IV, 6)
31. X Sts. Stachus, Amplias and Urban (T IV, 12)

The Month of November

1. XI Sts. Cosmas and Damian (T IV, 17)
2. XI Sts. Acindynus, Pegasius, Aphtonius, Anempodistus and Elpidephorus and others (T IV, 18)
3. XI St. Acepsimas; Sts. Joseph and Aeithalas (T IV, 19)
4. XI St. Joannicius the Great (T IV, 26)
5. XI Sts. Galaction and Episteme (T IV, 31)
6. XI St. Paul the Confessor (T IV, 32)
7. XI Sts. Auctus, Tabrienus and Thessalonicia (T IV, 33)
8. XI The Assembly of the Archangel Michael (T II, 7)
9. XI Sts. Onesiphorus and Porphyrius; St Matrona (T II, 8)
10. XI St. Orestes (T. II, 9)
11. XI Sts. Menas, Victor and Vicentius (T II, 14); St. Martin and St. Theodore Studites (T II, 20)
12. XI St. John Almsgiver (T. II, 21)
13. XI St. John Chrysostom (T II, 22)
14. XI St. Philip (T II, 23)
15. XI Sts. Abibus, Gourias and Samonas (T II, 28)
16. XI The apostle Matthew (T II, 37)
17. XI St. Gregory of Neo-Caesarea (T II, 38)
18. XI St. Plato (T II, 39)
19. XI The prophet Obadiah (?) (T II, 40)
20. XI St. Gregory of Decapolis (?) (T III, 14)
21. XI The Presentation of the Virgin in the temple (T III, 15)
22. XI St. Cecilia and others; The apostle Philemon (T III, 16)
23. XI St. Amphilocius (T III, 17)
24. XI St. Catherine (T IV, 7)
25. XI Sts. Clemes and Peter of Alexandria (T IV, 8)
26. XI St. George (T IV, 13); St. Alypius Cionites; St. Mercurius (T IV, 20)
27. XI St. James the Persian (T IV, 21)
28. XI Sts. Stephen the Younger, Peter, Andrew, John and others (T IV, 22)

29. XI Sts. Philemon and Paramonus (T IV, 27)
30. XI The apostle Andrew (T IV, 34)

The Month of December

1. XII The prophet Nahum (T IV, 35)
2. XII The prophet Habakkuk; St. John Damascene (T IV, 36)
3. XII The prophet Zephaniah (T IV, 37)
4. XII St. Barbara (T I, 7)
5. XII St. Sabbas of Jerusalem (T I, 9)
6. XII St. Nicholas (T I, 9)
7. XII St. Ambrosius of Mediolanon (T V, 2)
8. XII St. Patapius (T V, 2)
9. XII The Meeting of Joachim and Anne (T V, 5)
10. XII Sts. Menas, Hermogenes and Eugraphus (T VI, 6)
11. XII unidentified scene (T VII, 2)
12. XII unidentified figure (T VII, 4)
13. XII Sts. Eustratius, Eugenius, Orestes and Mardarius (T I, 8)
14. XII Sts. Thyrsus, Leucius and Callinicus; Sts. Philemon and Apollonius (T VIII, 1)
15. XII St. Eleutherius (T V, 1a)
16. XII The prophet Haggai (T V, 1b)
17. XII Sts. Hananiah, Azariah, Mishael and the prophet Daniel (T VII, 5)
18. XII St. Florus; Sts. Sebastian, Mark and Castor (T V, 6)
19. XII Sts. Promus, Ares and Eliah (T VIII, 14)
20. XII St. Ignatius Theophorus (T VIII, 14)
21. XII St. Juliana (T VI, 5)
22. XII St. Anastasia (T VI, 5)
23. XII 10 martyrs of Crete (T VII, 3)
24. XII St. Eugenia (T VII, 3)
25. XII The Nativity of Christ (T VI, 4)
26. XII The Assembly of the Virgin (T VIII, 24)
27. XII St. Stephen (T III,18)
28. XII 20.000 martyrs of Nicomedia (T VII, 1)
29. XII The Massacre of the Innocents (T I, 10)
30. XII St. Domna (T VIII, 2–3)
31. XII damaged illustration (T VIII, 2–3)

The Month of January

1. I damaged illustration (T VIII, 2–3)
2. I damaged illustration (T VIII, 2–3)
3. I damaged illustration (T VIII, 2–3)
4. I The matyr–priest Theopemptus (?) (T VIII, 11)
5. I St. Apollinaria (?) (T VIII, 11)
6. I The Baptism of Christ (T VIII, 15)
7. I St. John the Baptist (T VIII, 20a)
8. I St. Domnica (?) (T VIII, 20b)
9. I destroyed illustration (T VIII, 25)
10. I destroyed illustration (T VIII, 25)
11. I destroyed illustration (T III, 19)
12. I destroyed illustration (T III, 19)
13. I destroyed illustration (T III, 19)

14. I Those in Sinai and Raitho (T III, 20)
15. I The apostle Peter (T VI, 3)
16. I St. John Colobus (T VI, 3)
17. I St. Antony the Great (T III, 21)
18. I Sts. Athanasius and Cyril of Alexandria (T III, 22a)
19. I St. Macarius the Great (?) and St. Macarius of Alexandria (?) (T III, 22b)
20. I St. Euthymius (T III, 22c)
21. I St. Maximus the Confessor; St. Neophytus (T III, 23)
22. I The apostle Timothy; St. Anastasius (T I, 12)
23. I Sts. Clemes and Agathangelus (T I, 13)
24. I Sts. Paul. Pausirion and Theodotion; St. Xene (T I, 14)
25. I St. Gregory the Theologian (T I, 15)
26. I St. Xenophon (T I, 15)
27. I The Translation of the Relics of St. John Chrysostom (T VIII, 4a)
28. I St. Ephraim the Syrian (T VIII, 4b)
29. I St. Ignatius (T VIII, 5)
30. I St. Consorinus (?) and St. Hippolytus of Rome (T VIII, 6a)
31. I Sts. Cyrus and John (T VIII, 6b)

The Month of February

1. II St. Tryphon (T VIII, 12)
2. II The Presentation in the Temple (T VIII, 16)
3. II St. Agatha or St. Anne the Prophet (T VIII, 17a)
4. II St. Isidorus Pelousiotes (T VIII, 17b)
5. II The martyr–priest Abramius (T VIII, 18a)
6. II St. Blasius of Sebaste or St. Bucolus of Smyrna (T VIII, 18b)
7. II St. Theodore Stratelates (T VIII, 22)
8. II The prophet Zechariah (T VIII, 21)
9. II St. Nicephorus (T VIII, 21)
10. II ST. Charalampes (T VIII, 26a)
11. II The martyr–priest Blasius (T VIII, 26b)
12. II damaged illustration (T VIII, 26c)
13. II St. Eulogius of Alexandria (?) (T VIII, 27a)
14. II damaged illustration (T VIII, 27b)
15. II damaged illustration (T III, 24a)
16. II Twelve holy martyrs (T III, 24b)
17. II damaged illustration (T III, 25a)
18. II St. Leon of Rome (?) (T III, 25b)
19. II Sts. Maximus, Theodotus and ohers (T III, 26a)
20. II The apostle Archipus; 128 martyrs (T III, 26b)
21. II St. Timothy; St. Zachariah or St. Eustathius (T III, 27a)
22. II The holy martyrs of Eugenia (T III, 27b)
23. II The martyr–priest Polycarp (T III, 28a)
24. II The First Invention of John the Baptist's Head (T III, 28b)
25. II unidenified illustration (T III, 29)
26. II unidentified illustration (T III, 29)
27. II unidentified illustration (T III, 29)
28. II unidentified illustration (T III, 29)
29. II unidentified illustration (T III, 29)
30. II unidentified illustration (T III, 29)

The Month of March

1. III unidentified illustration (T III, 29)
2. III unidentified illustration (T III, 29)
3. III Sts. Eutropius, Cleonicus and Basiliscus (T I, 17)
4. III Sts. Paul and Juliana (T VIII, 7); St. Mark (T VIII, 8a)
5. III St. Conon (T VIII, 8a)
6. III St. Conon Hortulanus (T III, 8b)
7. III The matryr–priest Basileus and others (T VIII, 9a)
8. III St. Theophylactus and the apostle Hermas (T VIII, 9b)
9. III 40 Martyrs of Sebaste (T VIII, 10)
10. III St. Codratus and others (T VIII, 13)
11. III St. Sophronius (T VIII, 13)
12. III St. Theophanes the Confessor (T VIII, 13)
13. III The Translation of the Relics of St. Nicephorus (T VIII, 19a)
14. III St. Alexander (?); St. Benedict (?) (T VIII, 19)
15. III damaged illustration (T VIII, 19)
16. III damaged illustration (T VIII, 19)
17. III damaged illustration (T VIII, 19)
18. III St. Cyril of Jerusalem (?) (T VIII, 19)
19. III damaged illustration (T VIII, 19)
20. III damaged illustration (T VIII, 19)
21. III damaged illustration (T VIII, 19)
22. III St. Basil the Elder and unidentified saint (T VIII, 23a)
23. III The martyr–priest Nicon (T VIII, 23b)
24. III St. James the Confessor (T VIII, 28a)
25. III The Annunciation (T VIII, 28b)
26. III Sts. Philemon and Domninus (T VIII, 29a)
27. III St. Stephen of Triglis and St. Matrona (T VIII, 29b)
28. III The martyr–priest Mark and the deacon Cyril (T VIII, 30a)
29. III St. Acacius (T VIII, 30b); St. Barachesius (T VIII, 30c)
30. III Sts. John Climacus and Acacius Climacus (T VIII, 31a)
31. III St. Abdias and others (T VIII, 31b)

The Month of April

1. IV St. Mary of Egypt (T III, 30a)
2. IV St. Titus (T III, 30b)
3. IV St. Agape (T III, 31a)
4. IV St. Nicetas (T III, 31b)
5. IV Sts. Theodulus and Agathopus (?) (T III, 31c)
6. IV St. Eutychius of Constantinople (T III, 31c)
7. IV damaged illustration (T III, 31c)
8. IV The apostles Herodion, Agabus and Rufus (T III, 32)
9. IV St. Eupsychius (T III, 32)
10. IV St. Terentius (?) (T III, 32)
11. IV The apostle Agabus (T III, 32)
12. IV St. Basil (T III, 32a)
13. IV St. Cresces (T III, 33)
14. IV St. Simeon and 1150 martyrs (T III, 33)
15. IV The apostles Aristarchus, Poudes and Throphimus (T III, 34a)
16. IV St. Agape (T III, 34b)
17. IV St. Agapetus the pope of Rome (T III, 34b)

18. IV St. Cosmas the Bishop (T III, 34b)
19. IV Sts. Christopher, Theonas and Antony (T III, 35)
20. IV St. Athanasius of Sinai or St. Theodore Trichinas (T III, 35)
21. IV St. Theodore of Pergae or martyr–priest Januarius and others (T III, 35)
22. IV St. Theodore Sykiotes (T III, 36)
23. IV omitted date
24. IV St. Sabbas Stratelates (T III, 36)
25. IV The apostle Mark (T III, 36)
26. IV The martyr–priest Basileus (T III, 36)
27. IV The martyr–priest Simeon (T III, 37)
28. IV The apostle Jason (T III, 37)
29. IV damaged illustration (T III, 37)
30. IV damaged illustration (T III, 37)

The Month of May

1. V The prophet Jeremiah (?) (T III, 38)
2. V St. Athanasius the Great (T III, 38)
3. V Sts. Timothy and Maura (T III, 38)
4. V damaged illustration (T III, 38)
5. V damaged illustration (T III, 38)
6. V damaged illustration (T III, 38)
7. V The Memory of Appearance of the Cross in Jerusalem (T IX, 1)
8. V The apostle John (T IX, 1)
9. V The prophet Isaiah (T IX, 1)
10. V damaged illustration (T IX, 1)
11. V The martyr–priest Mocius (Y VI, 1)
12. V St. Epiphanius of Cyprus (T VI, 1)
13. V damaged illustration (T VI, 1)
14. V St. Isidorus of Chios (T VI, 1)
15. V St. Pachomius; St. Achillius of Larissa (T VII, 8)
16. V St. Neadius (T VII, 8)
17. V St. Andronicus (T VII, 8)
18. V St. Theodotus of Ancyra (T VII, 8)
19. V St. Patricius (T VI, 8)
20. V St. Thalalaius (T VI, 8)
21. V St. Constantine the Great and St. Helena (T VI, 8)
22. V St. Basiliscus (T IX, 11)
23. V St. John (T IX, 11)
24. V St. Simeon Stylites (T IX, 11)
25. V The Third Invention of John the Baptist's Head (T IX, 11)
26. V The apostle Carpus (T IX, 11)
27. V Sts. Crescens, Paul and Dioscurides (T IX, 11)
28. V St. Heliconis (T V, 3)
29. V St. Theodosia the Virgin (T V, 3)
30. V St. Isaacius (T V, 3)
31. V St. Hermius (T V, 3)

The Month of June

1. VI St. Erasmus (T V, 3)
2. VI St. Nicephorus (T V, 3)

3. VI St. Lucianus and 4 children (T VII, 6)
4. VI St. Metrophanes (T VII, 6)
5. VI St. Eustathius (T VII, 6)
6. VI The martyr–priest Dorotheus (T VII, 6)
7. VI St. Theodotus (T VII, 6); St. Theodotus (T VI, 2a)
8. VI St. Theodore Stratilates (T VI, 2b)
9. VI Sts. Alexander and Antonina; St. Cyril of Alexandria (T III, 39a)
10.VI St. Timothy (T III, 39b)
11.VI The apostle Bartholomew or Barnabas (T III, 40)
12.VI destroyed illustration (T III, 40)
13.VI St. Acylina (?) (T III, 40)
14. VI The prophet Elisha (T IX, 2a)
15. VI The prophet Amos; St. Vitus (?) (T IX, 2b)
16. VI St. Tychon (T IX, 2c)
17. VI Sts. Manuel, Sabel and Ishmael (?) (T IX,2d)
18. VI St. Leontius and others (T IX, 8a)
19. VI The apostle Judas (T IX, 8b)
20. VI The martyr–priest Methodius (T VII, 7a)
21. VI St. Julian (T VII, 7a)
22. VI The martyr–priest Eusebeius (T VII, 7b)
23. VI St. Agrippina (T IX, 12a)
24. VI The Nativity of St. John the Baptist (T IX, 12b)
25. VI St. Phebronia (T IX, 12c)
26. VI St. David of Thessalonica (T IX, 12d)
27. VI St. Samson (T V, 4)
28. VI Sts. Cyrus and John (T V, 4)
29. VI The apostles Peter and Paul (T VI, 7)
30. VI The Assembly of Apostles (T III, 41)

The Month of July

1. VII Sts. Cosmas and Damian (?) (T III, 42a)
2. VII St. Juvenal of Jerusalem; St. Peter the Patricius (?) (T III, 42b)
3. VII St. Hyacinthus (?) (T III, 42c)
4, VII St. Andrew of Crete (?) (T III, 42d)
5. VII St. Athanasius the Athonite (T IX, 3a)
6. VII St. Sisoes (?) (T IX, 3b)
7. VII St. Cyriace (?) (T IX, 3c)
8. VII St. Procopius (T IX, 3d)
9. VII The martyr–priest Pancratius (T IX, 3e)
10. VII 45 Martyrs of Nikopolis (T IX, 9)
11. VII St. Euphemia and Holy fathers of Halcedone (T IX, 13a)
12. VII Sts. Proclus and Hilarius (T IX, 13b)
13. VII St. Serapion; The apostle Acylas (T IX, 13c)
14. VII St. Joseph of Thessalonica; St. Justus (T IX, 13d)
15. VII Sts. Cerycus and Julitta (T IX, 15)
16. VII St. Athenogenes and others (T I, 11a)
17. VII St. Marina (T I, 11b)
18. VII St. Aimilianus; St. Hyacinthus (T III, 43)
19. VII St. Macrina (T III, 43)
20. VII The prophet Elijah (T III, 43)
21. VII The prophet Ezekiel (?) (T III, 44a)

22. VII St. Mary Magdalene (?) (T III, 44b)
23. VII Sts. Trophimus and Theophilus (?) (T III, 44c)
24. VII St. Christina (T III, 45a)
25. VII St. Anne (?) (T III, 45a)
26. VII St. Simeon archimandrites and stylites of Anaplou; St. Hermolaus (?) (T III, 45b)
27. VII St. Panteleimon (?) (T III, 46)
28. VII unidentified scene (T III, 46)
29. VII St. Theodote and her children (T III, 47a)
30. VII The apostles Silas, Silavnus, Cresces and Andronicus (T III, 47b)
31. VII St. Joseph of Arimathea (?) (T III, 47c)

The Month of August

1. VIII Seven children of the Maccabees, their mother Solomone and their teacher Eleazar (T IX, 4a)
2. VIII St. Stephen the Protomartyr (T IX, 4b)
3. VIII Sts. Isaacius, Dalmatius and Phaustus (T IX, 5a)
4. VIII St. Eleutherius (T IX, 5b)
5. VIII St. Eusignius (?) (T IX, 5c)
6. VIII The Transfiguration (T IX, 6)
7. VIII unidentified saint (T IX, 7)
8. VIII unidentified saint (T IX, 7)
9. VIII The apostle Matthew (T IX, 7)
10. VIII unidentified saint (T IX, 7)
11. VIII unidentified saint (T IX, 7)
12. VIII unidentified saint (T IX, 7)
13. VIII unidentified saint (T IX, 7)
14. VIII unidentified saint (T IX, 7)
15. VIII The Dormition of the Virgin (T IX, 10)
16. VIII damaged illustration (T IX, 14a)
17. VIII damaged illustration (T IX, 14b)
18. VIII Sts. Florus and Laurus (T IX, 14c)
19. VIII St. Andrew Stratilates (?) (T IX, 14d)
20. VIII The prophet Samuel (T IX, 14e)
21. VIII damaged illustration (T IX, 14f)
22. VIII damaged illustration (T IX, 14f)
23. VIII damaged illustration (T IX, 14f)
24. VIII The Translation of the Relics of St. Bartholomew (T IX, 14g)
25. VIII The apostle Titus (T IX, 16a)
26. VIII Sts. Adrianus and Natalia (?) (T IX, 16b)
27. VIII St. Pimen (T IX, 16c)
28. VIII St. Moses the Ethiopian (T IX, 16d)
29. VIII St. John the Baptist (T I, 16a)
30. VIII St. Felix (T I, 16b)
31. VIII omitted date

* * *

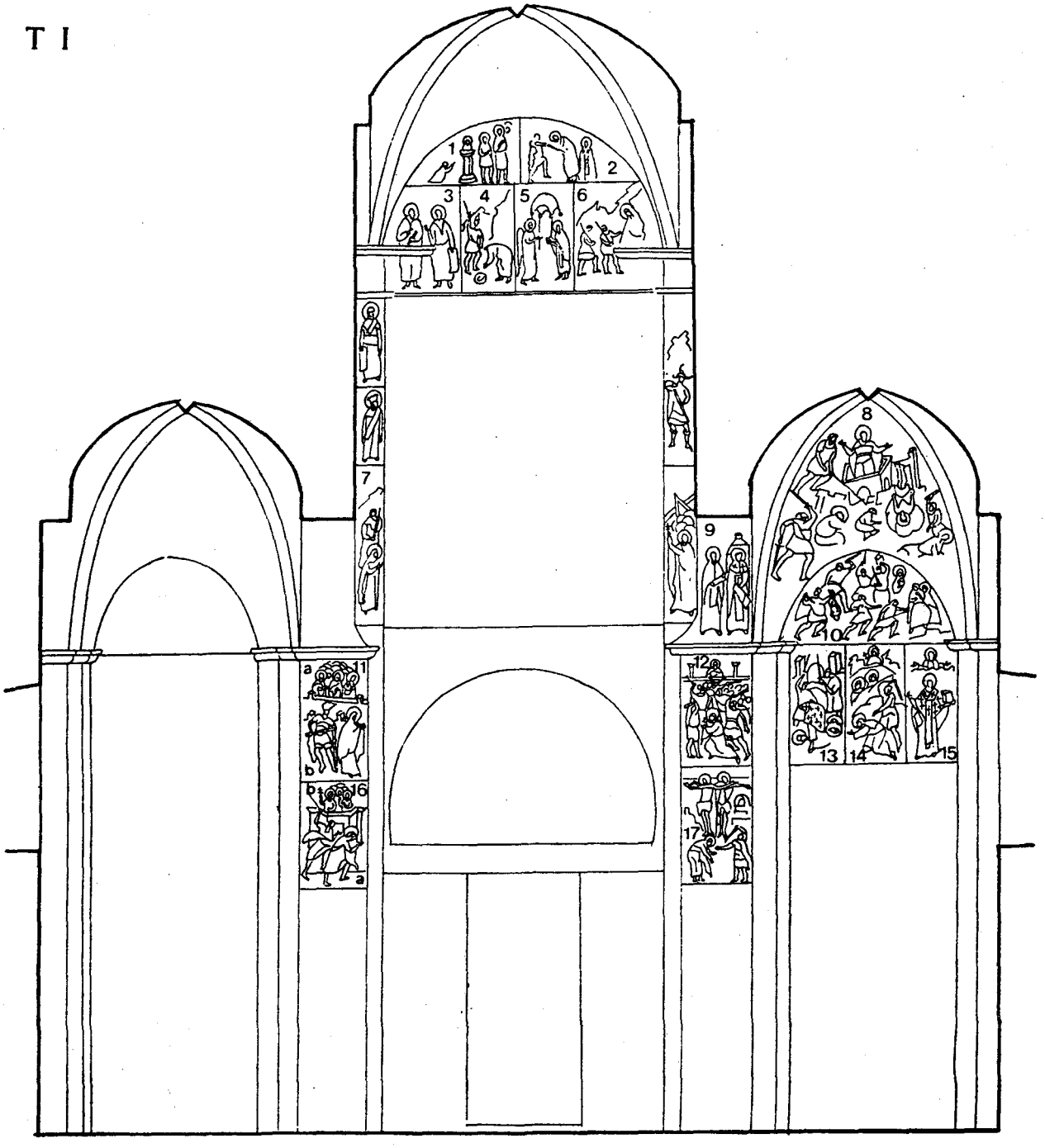
The painted calendar in Dečani covers the higher zones in all three naves of the narthex. Although greatly damaged, it is possible to reconstruct the cycle. With the discovery of some inscriptions and by means of iconographic analysis of the calendar depictions, the authors established more precisely the course of the calendar and certain principles that the painters maintained when illustrating the dates; these principles also aided in the identification of certain days in the

calendar year. The basic principles include the circular movement of the cycle and its descending from higher to lower zones. The Menologion begins in the middle nave, than moves to the southern nave and ends in the northern nave. The spiral flow is carried out in all three naves, and was only disturbed when it was hindered by some other depiction (the Nemanjić Family Tree, Christ the Pantocrator on the eastern wall), or when the cycle moved from one nave into another. The architecture of the Dečani narthex compelled the adaptation of these basic principles to special spaces and special wall surfaces (vaults, surfaces around windows, etc). The painters strictly held to the framework of the zones and within them used vertical borders to make further divisions. The distribution of the calendar depictions was certainly conceived in advance so that the twelve months are divided into three almost equal parts located in the three naves of the narthex. Since the wall surfaces intended for the Menologion in the middle and southern naves are approximately the same, the disproportion is not felt until the northern nave whose eastern bay is set apart for a chapel devoted to St. George. The authors assume that the crowding together of the Menologion in the two bays of the northern nave occured due to the subsequent introduction of the chapel in the Dečani narthex program, and that this happened right before the northern nave was painted.

The dates are illustrated by scenes and by individual figures and busts of saints. It seems as though only two days are missing (April 23 and August 31). Based on what can be identified with certainty, there are no marked singularities in the choice of holy personalities. Iconographic errors, also characteristic of other painted calendars, are usually the result of the painter's or inscription writer's carelessness, although the possibility of transferring errors from the painters' manual should not be excluded.

Future research will probably explain the origin of the sources and models for the painted calendar in Dečani, and its comparison with other calendars will also contribute to the more complete identification of the painted dates. The insufficient study of calendars in general, and particularly the fact that Byzantine Menologia have been quite fragmentarily published, has greatly hindered research in the past. Finally, further analysis of the Dečani Menologion will complete our understanding of the sequences followed in painting the Dečani narthex and of any eventual changes to the initial program concept.

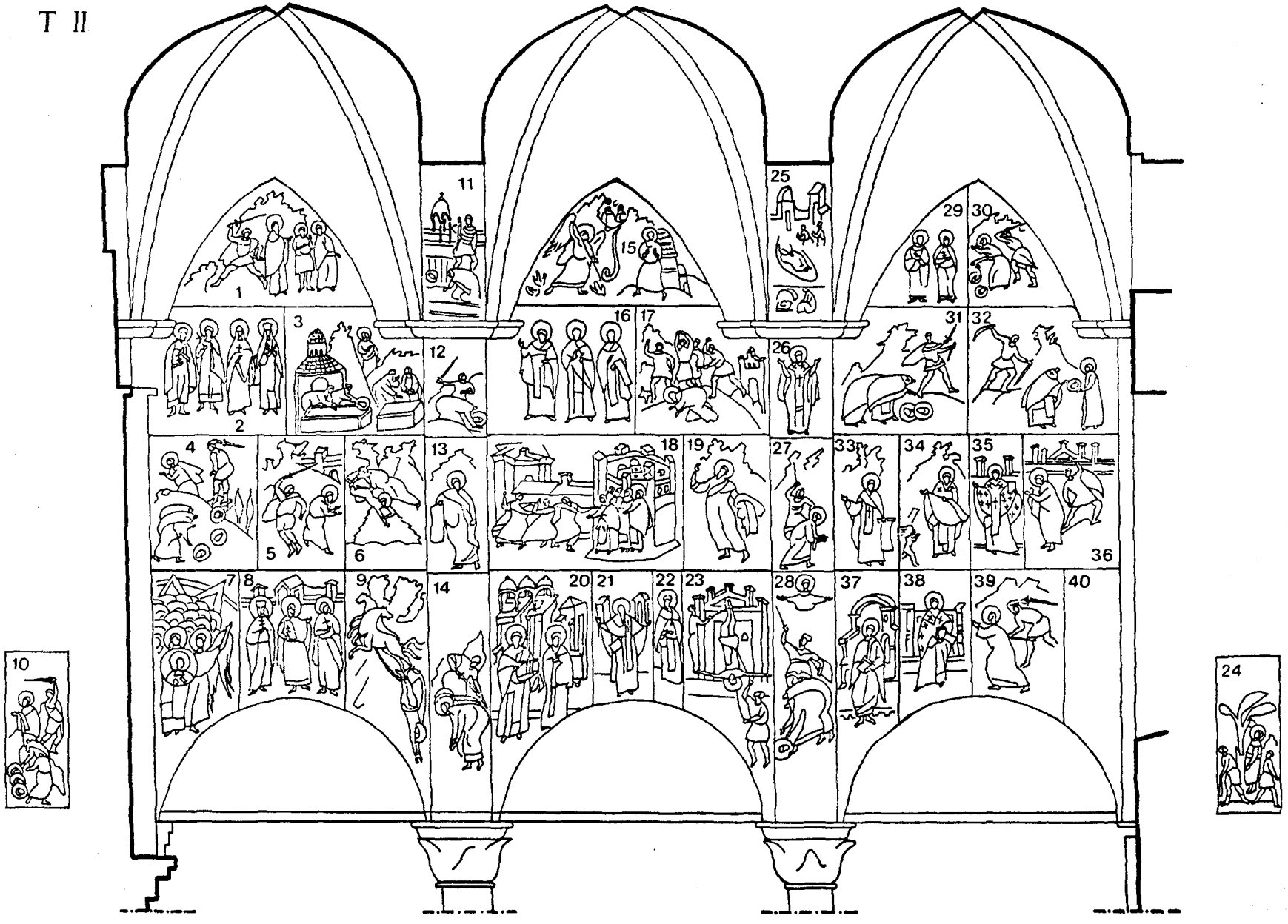
Т I



СЕВЕРНИ БРОД СРЕДЊИ БРОД ЈУЖНИ БРОД

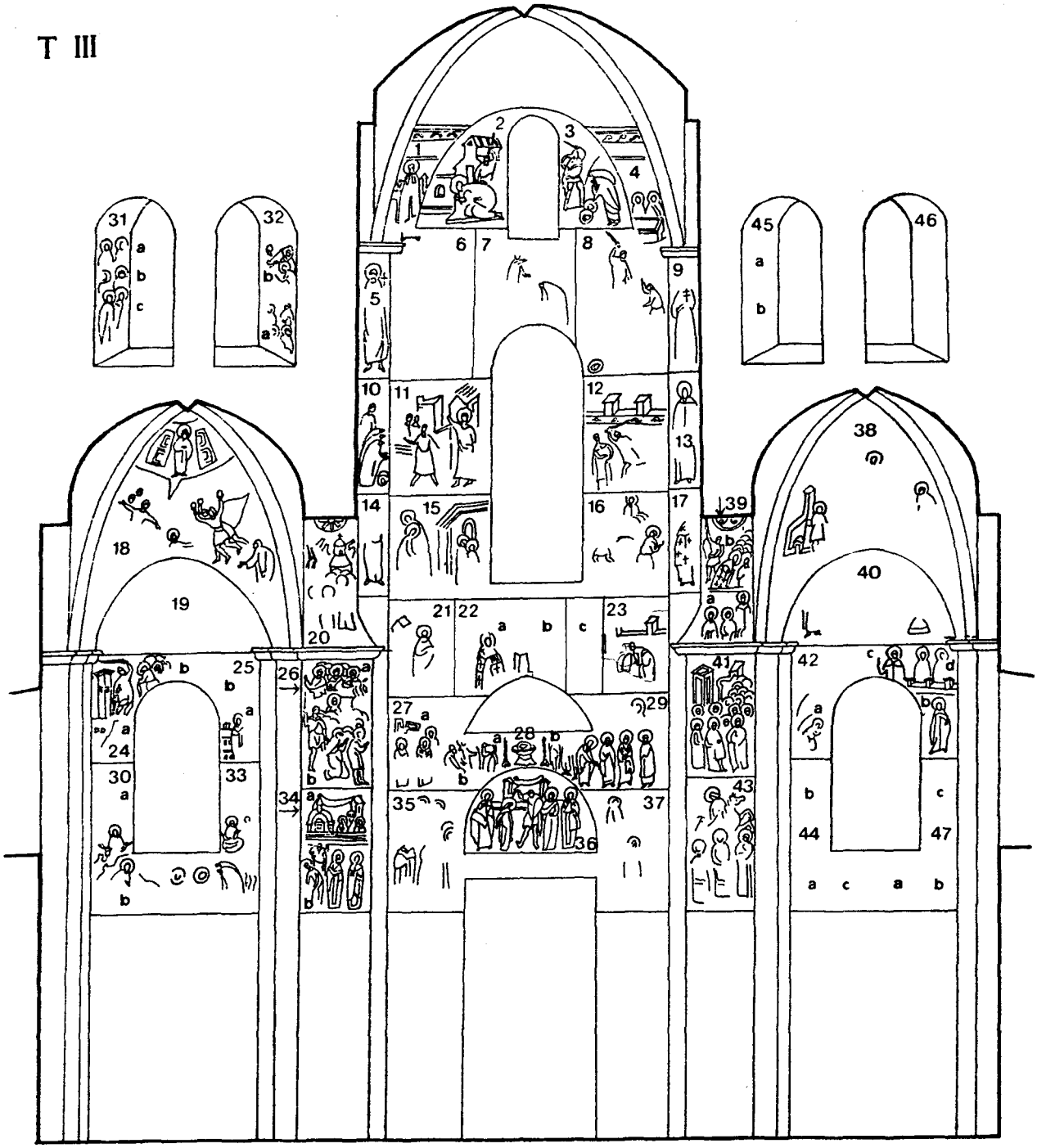
Т. I. Источни зид припрате — T. I. Narthex, eastern wall

Т II



ИСТОЧНИ ТРАВЕЈ СРЕДЊИ ТРАВЕЈ ЗАПАДНИ ТРАВЕЈ

Т III

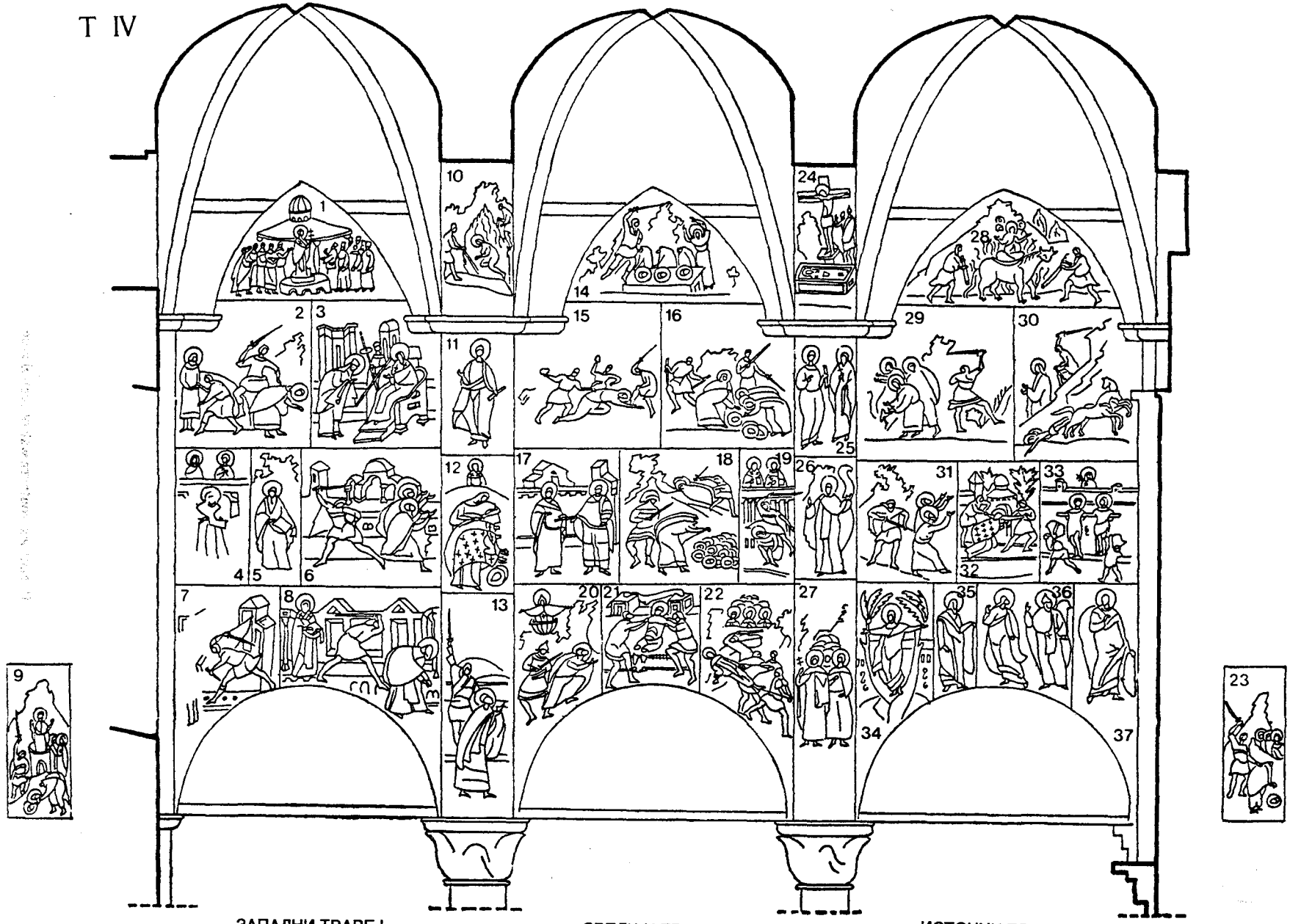


Т. III. Западни зид припрате — T. III. Narthex, western wall

←

Т. II. Јужни зид средњег брода припрате — **T. II. Narthex, southern wall of central aisle**

Т IV



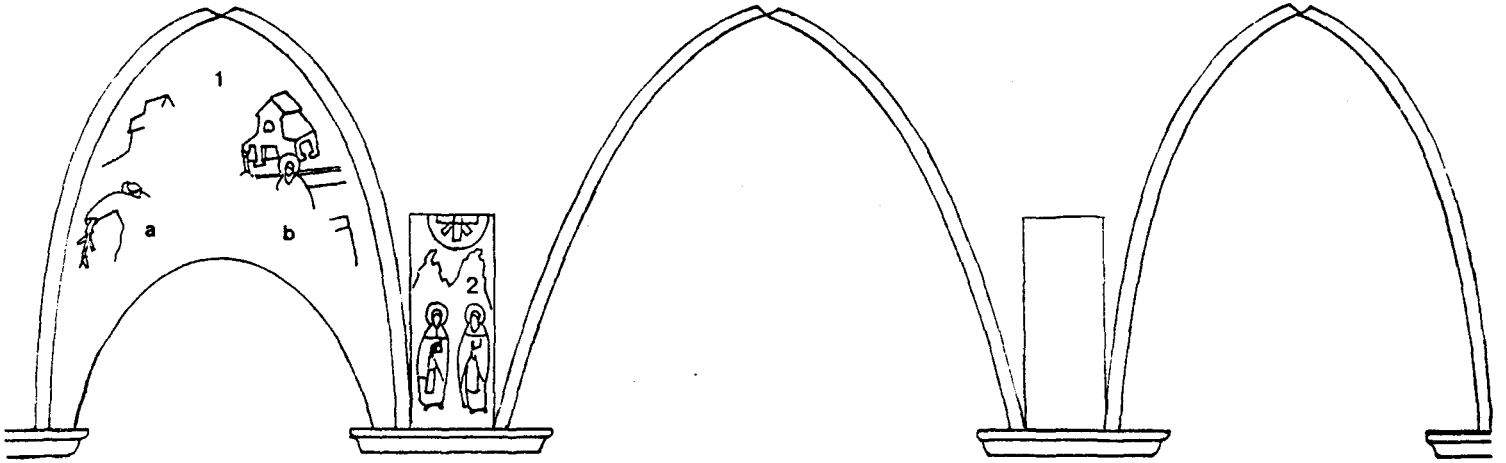
ЗАПАДНИ ТРАВЕЈ

СРЕДЊИ ТРАВЕЈ

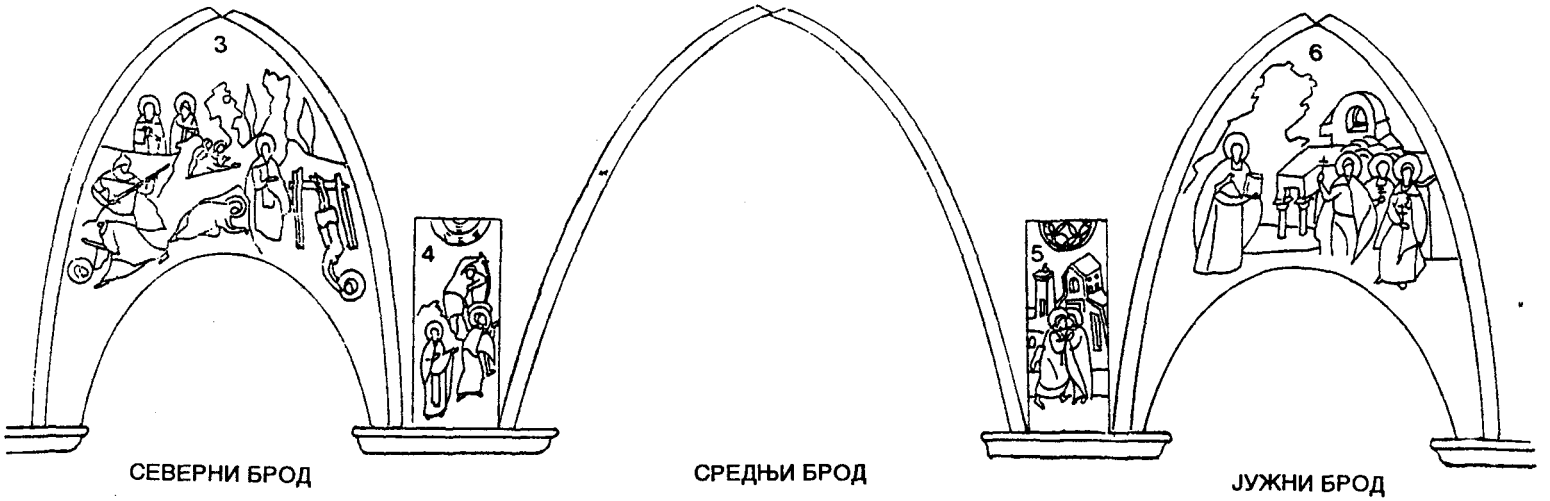
ИСТОЧНИ ТРАВЕЈ

Т. IV. Северни зид средњег брода припрате — T. IV. Narthex, northern wall of central aisle

T V/1

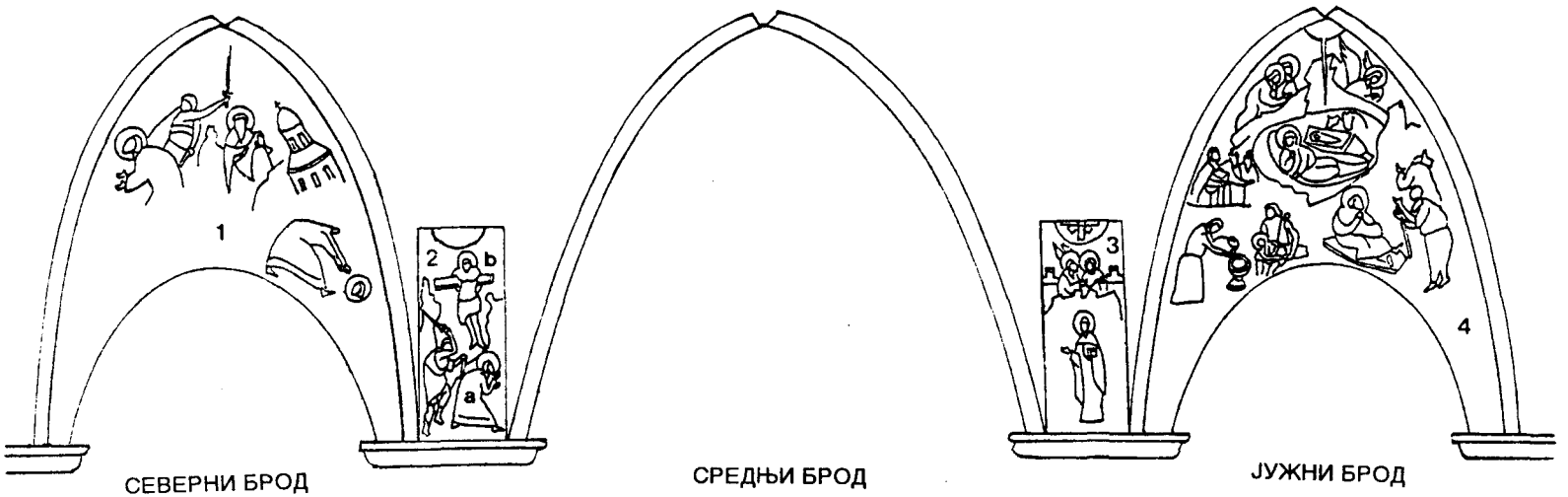


T V/2

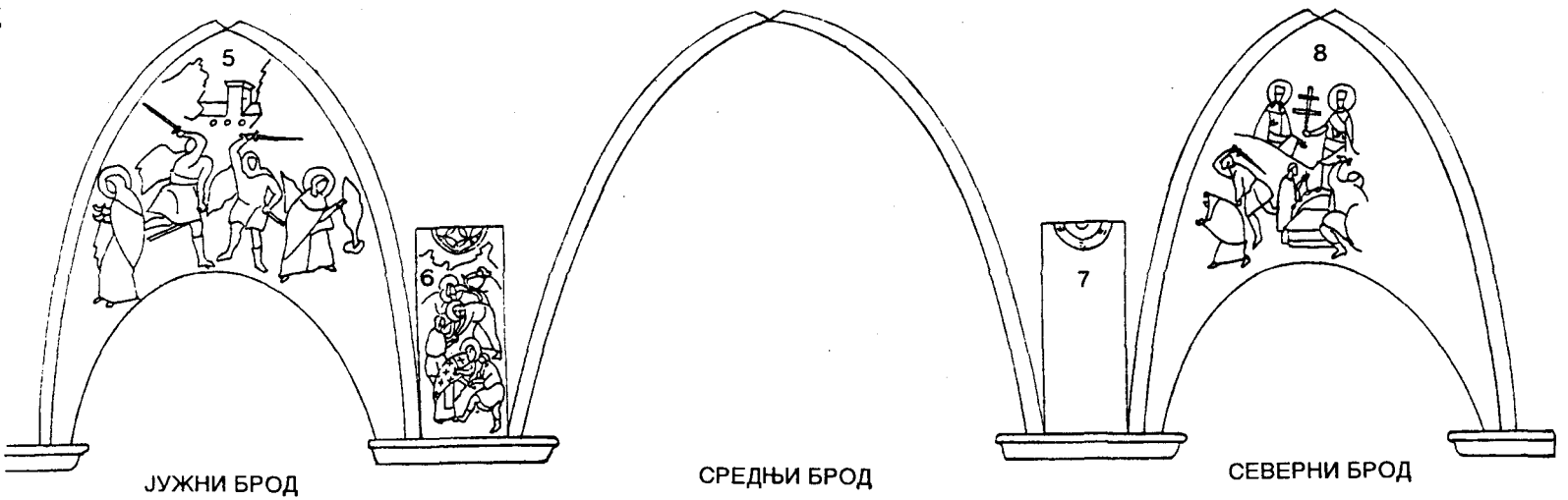


Т. V. 1. Западна страна источних травеја припрате; 2. источна страна средњих травеја припрате — T. V. 1. Narthex, western side of the eastern bays; 2. narthex, eastern side of the middle bays

T VI/1

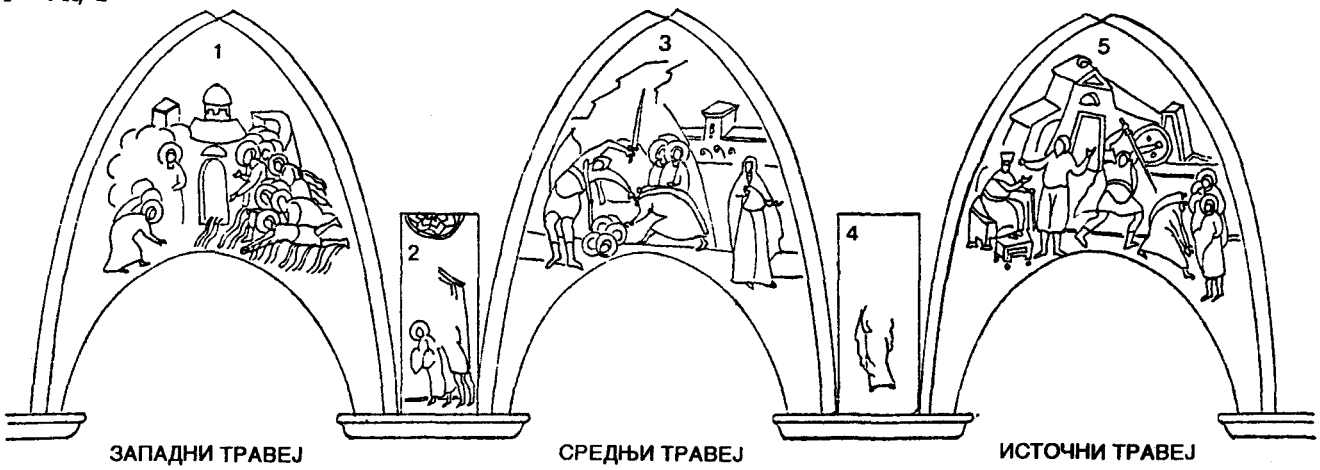


T VI/2



T. VI. 1. Источна страна западних травеја припрате; 2. западна страна средњих травеја припрате — T. VI. 1. Narthex, eastern side of the western bays; 2. narthex, western side of the middle bays

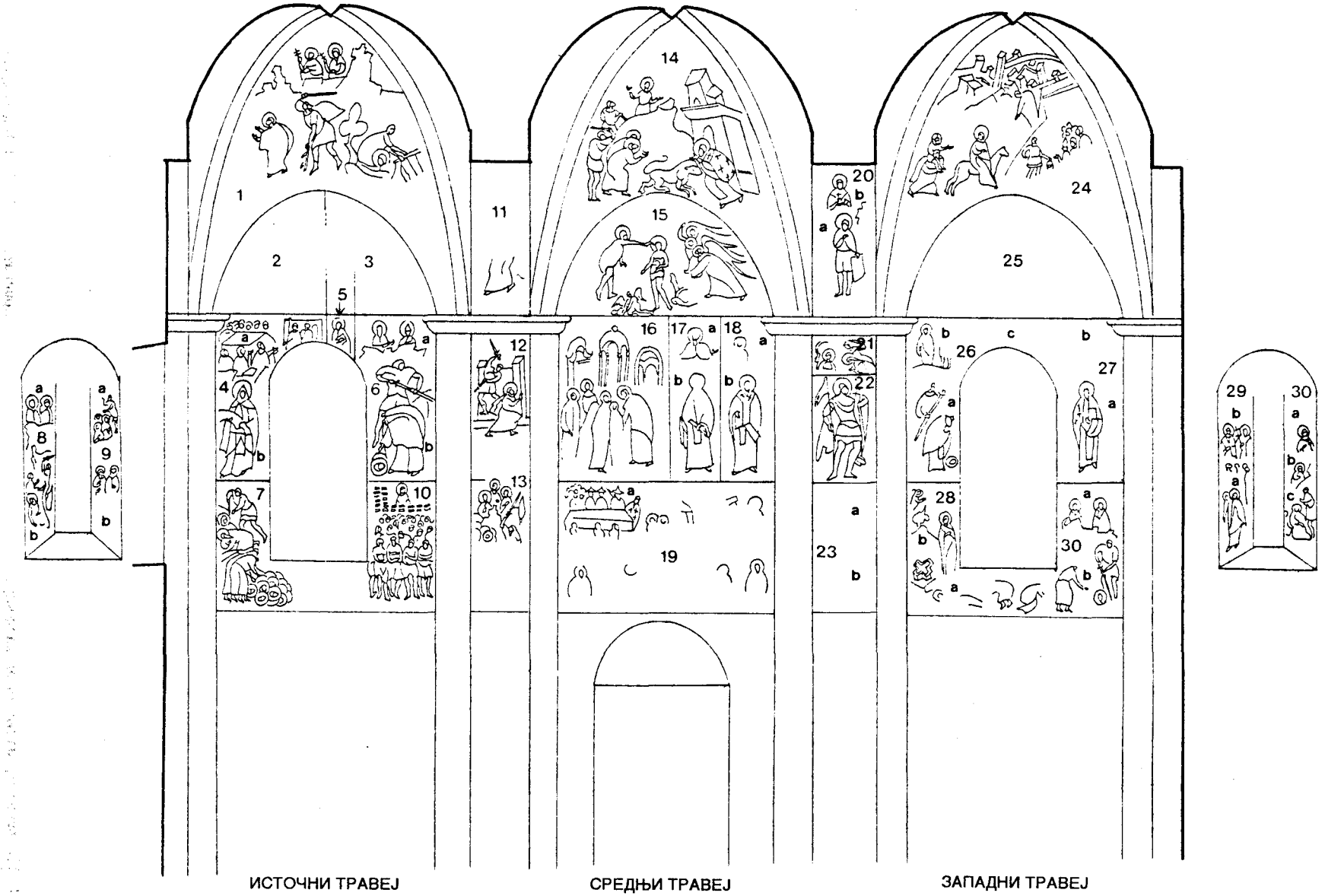
T VII/1



T VII/2



Т. VII. 1. Северна страна јужног брода припрате; 2. јужна страна северног брода припрате — T. VII. 1. Narthex, northern side of the southern aisle; 2. narthex, southern side of the northern aisle



T. VIII. Јужни зид јужног брода припрате — T. VIII. Narthex, southern wall of the southern aisle

Т IX

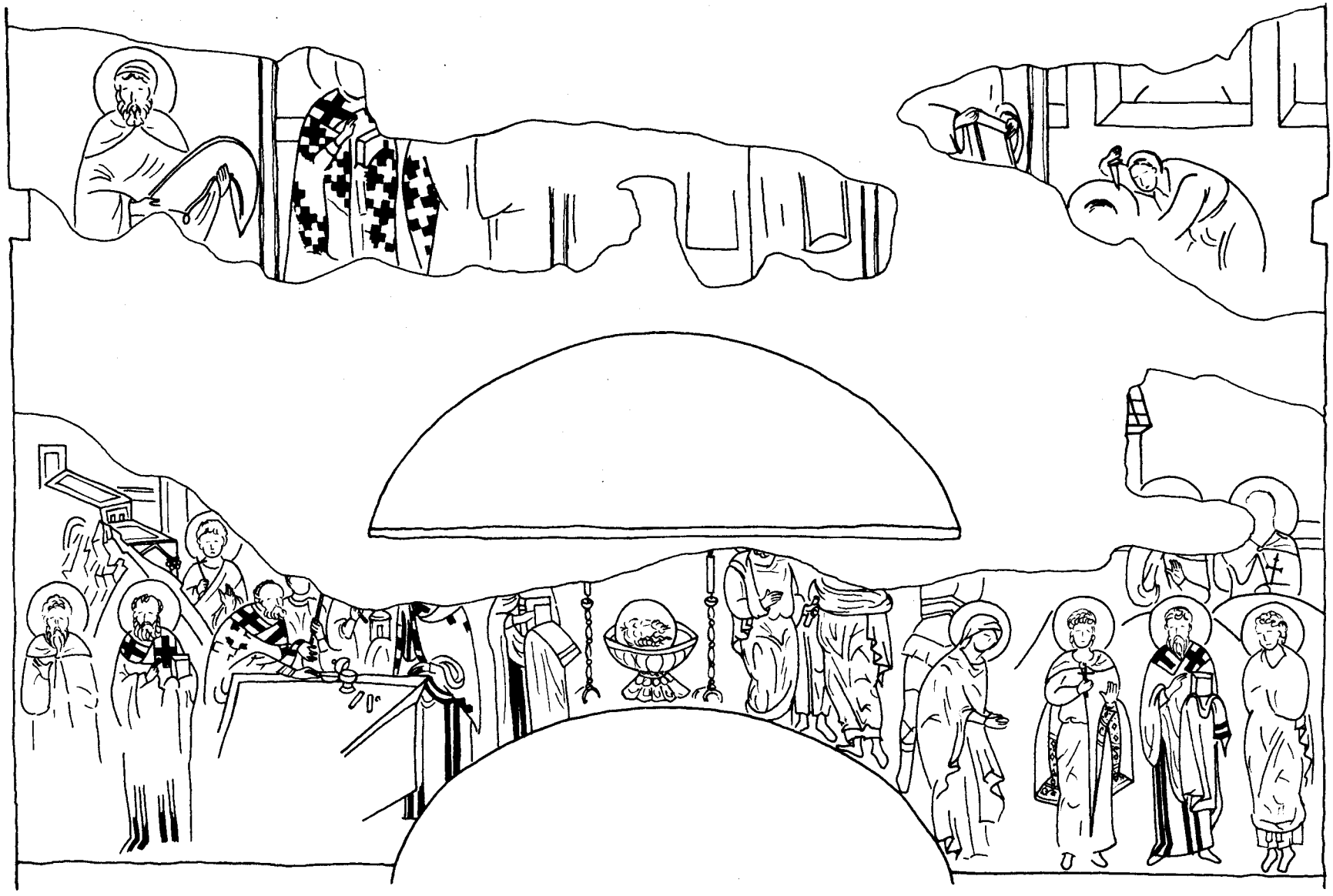


ЗАПАДНИ ТРАВЕЈ СРЕДЊИ ТРАВЕЈ

Т. IX. Северни зид северног брода припрате — T. IX. Narthex, northern wall of the north aisle



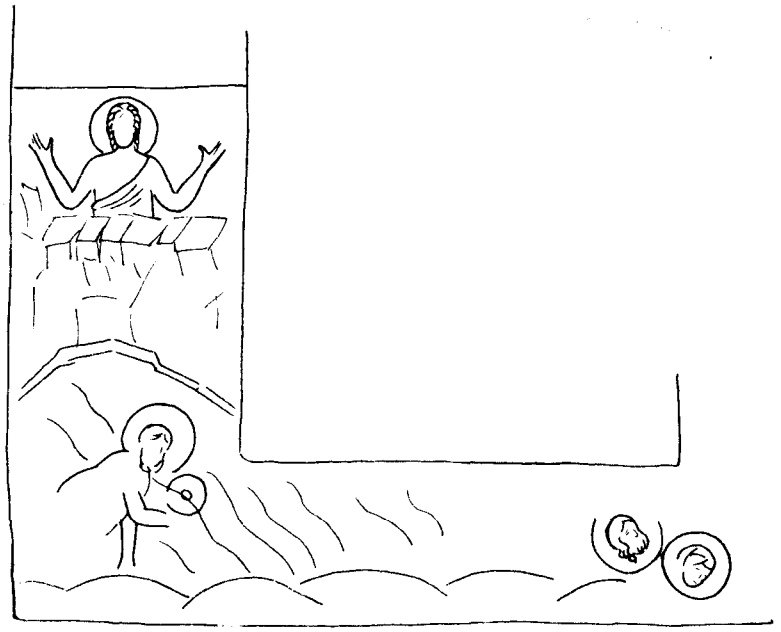
Сл. 1. 4–6. и 26–27. октобар (Т. III, 68 и 11–12). Цртеж А. Нитић — Fig. 1. 4th–6th and 26th–27th October (T. III, 6–8, 11–12). Drawing by A. Nitić



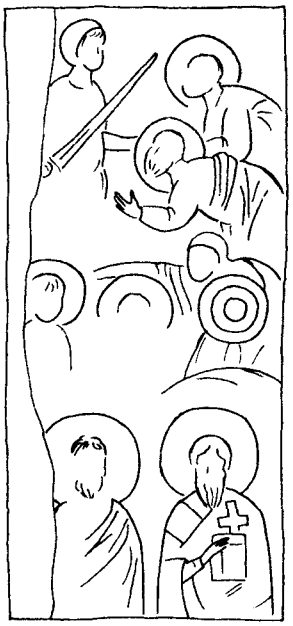
Сл. 2. 17–21. јануар и 21. фебруар – 2. март (Т. III, 21–23 и 27–29). Цртеж А. Нитић — Fig. 2. 17th–21st January and 21st February–2nd March (T. III, 21–23 and 27–29). Drawing by A. Nitić



Сл. 3. 13–18. март (Т. VIII, 19). Цртеж А. Нитић — Fig. 3. **13th– 18th March** (T. VIII, 19). Drawing by A. Nitić



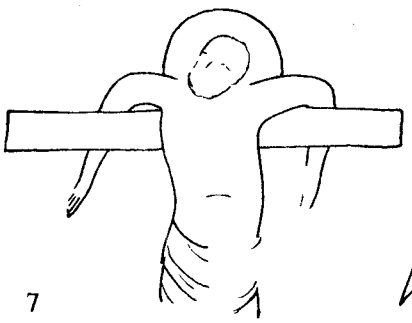
4



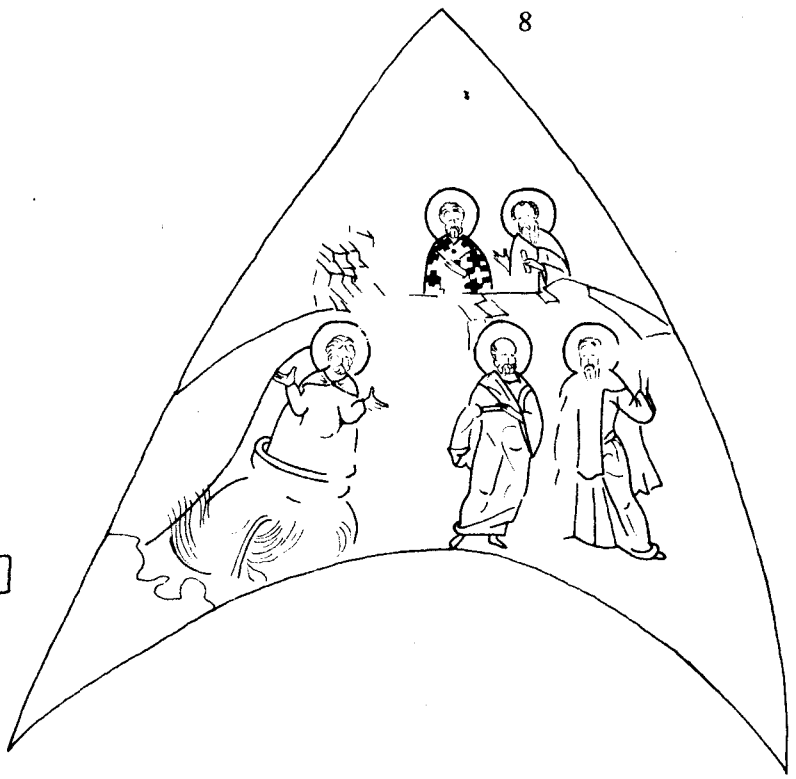
5



6



7

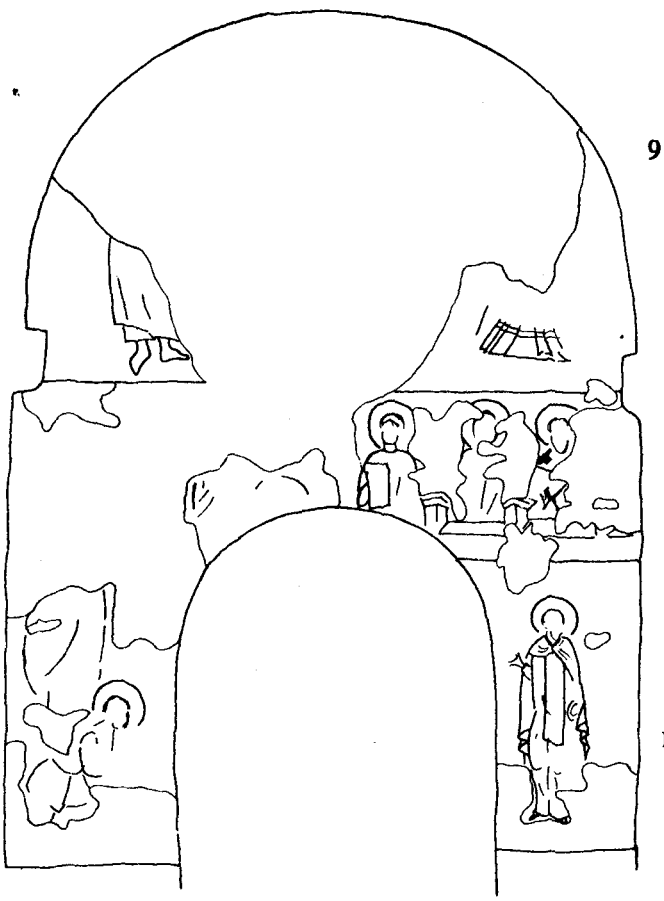


8

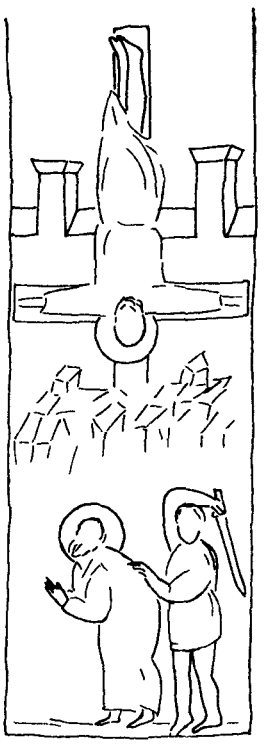
Сл. 4. 1–2. април (Т. III 30a і 30b). Цртеж А. Нитић — Fig. 4. 1st–2nd April (T. III, 30a and 30b). Drawing by A. Nitić
Сл. 5. 8–12. април (Т. III, 32). Цртеж А. Нитић — Fig. 5. 8th–12th April (T. III, 32). Drawing by A. Nitić
Сл. 6. 19–21. април (Т. III, 35). Цртеж А. Нитић — Fig. 19th–21st April (T. III, 35). Drawing by A. Nitić
Сл. 7. 27. април (Т. III, 35). Цртеж А. Нитић — Fig. 7. 27th April (T. III, 37). Drawing by A. Nitić
Сл. 8. 15–18. мај (Т. VII, 8). Цртеж А. Нитић — Fig. 8. 15th –18th May (T. VII, 8). Drawing by A. Nitić



10



9

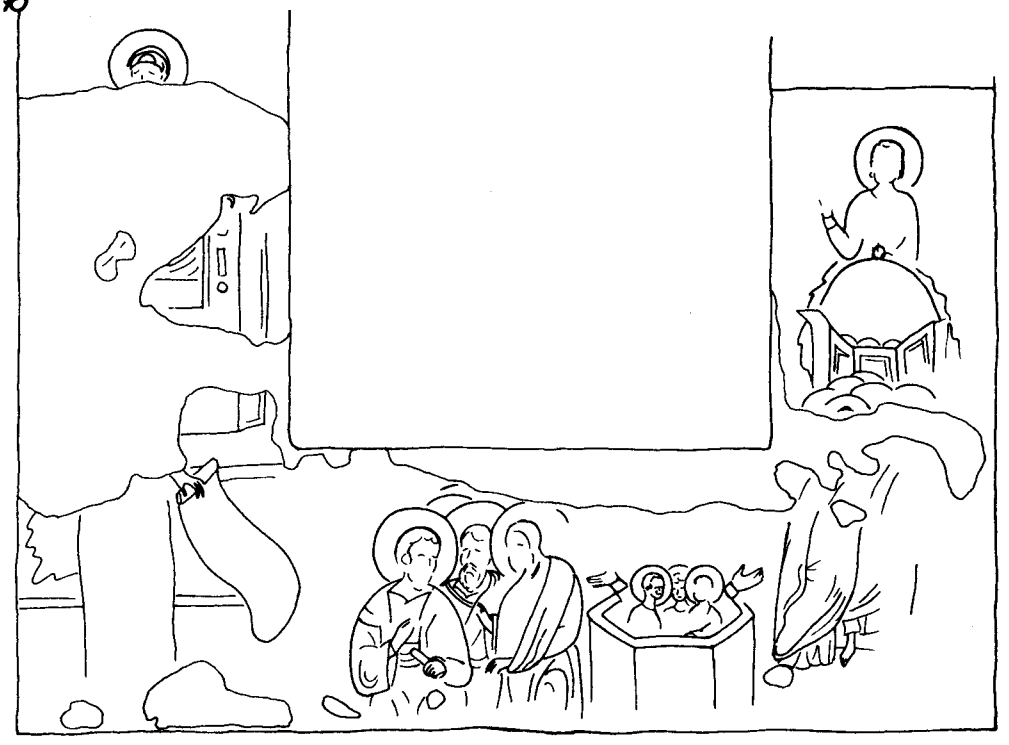


11

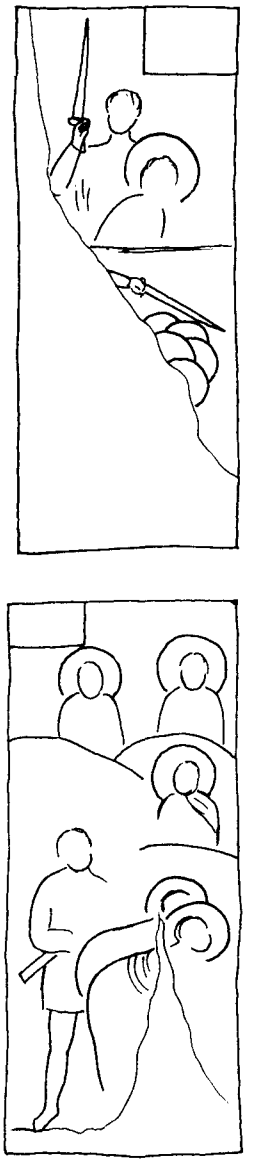
Сл. 9. 11–13. јун и 1–4. јули (Т. III, 40 и 42). Цртеж А. Нитић — Fig. 9. 11th –13th June and 1st– 4th July (T. III, 40 and 42). Drawing by A. Nitić

Сл. 10. 23–26. јун (Т. IX, 12). Цртеж А. Нитић
Fig. 10. 23rd–26th June (T. IX, 12). Drawing by A. Nitić

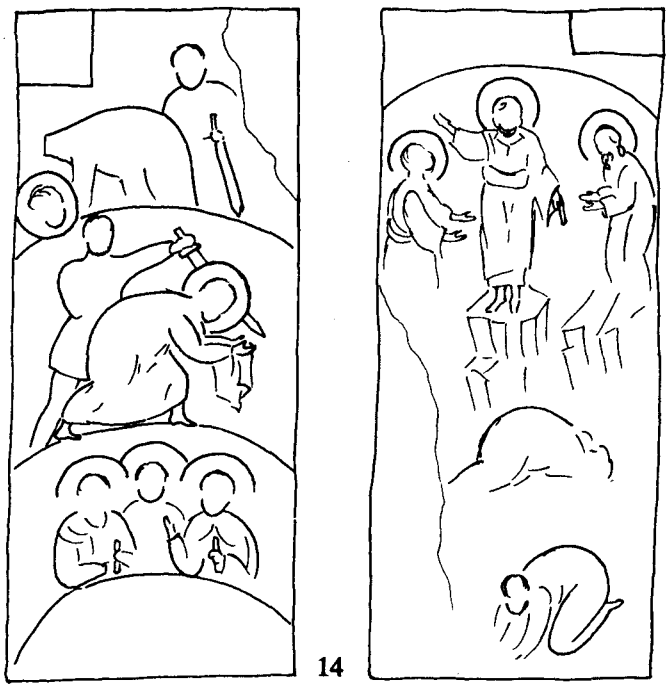
Сл. 11. 29. јун (Т. VI, 7). Цртеж А. Нитић
Fig. 11. 29th June (T. VI, 7). Drawing by A. Nitić



Сл. 12. 21–23. јули и 29–31. јули (Т. III, 44 и 47). Цртеж А. Нитић — 21st – 23rd July and 29th – 31st July (T. III, 44 and 47). Drawing by A. Nitić



Сл. 13. 27–28. јули и 24–26. јули (Т. III, 46 и 45). Цртеж А. Нитић — Fig. 13. 27th–28th July and 24th–26th July (T. III, 46 nad 45). Drawing by A. Nitić



14



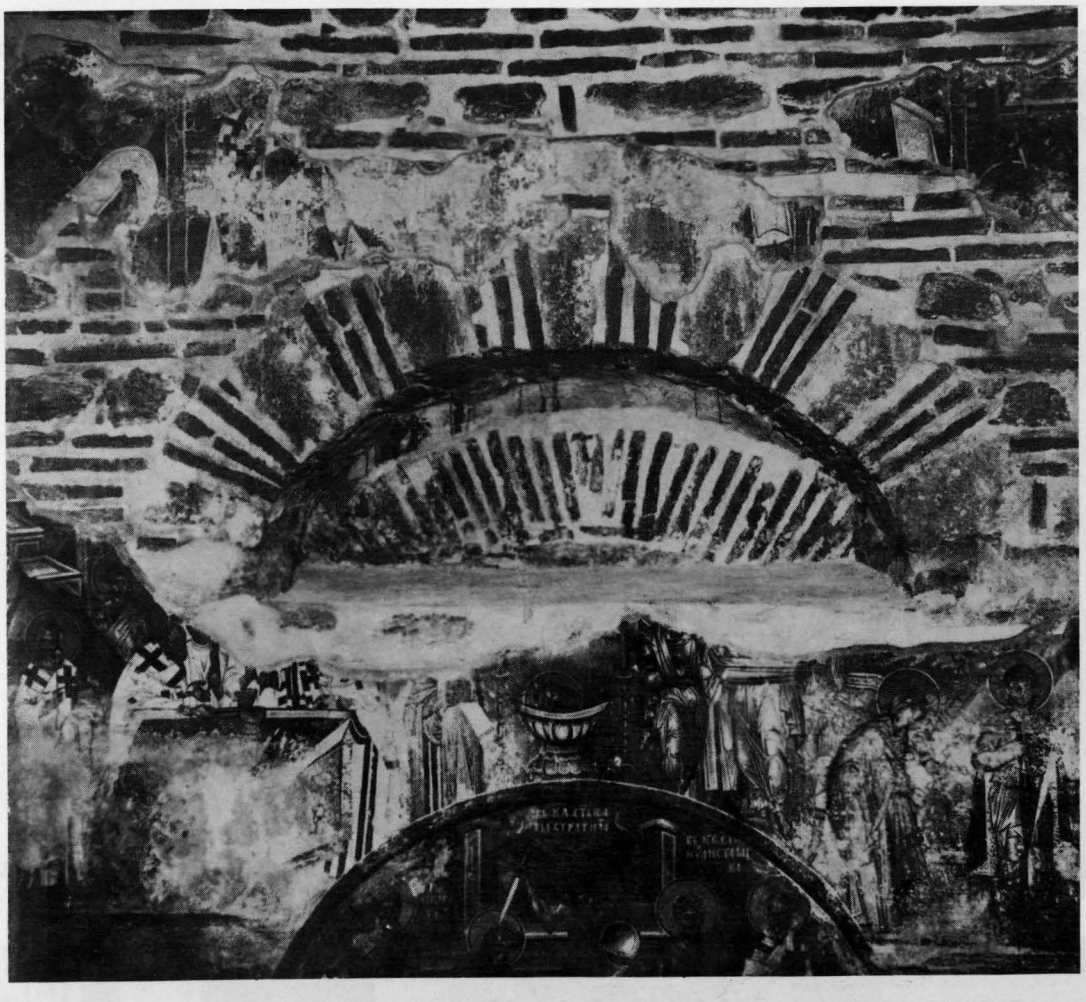
15



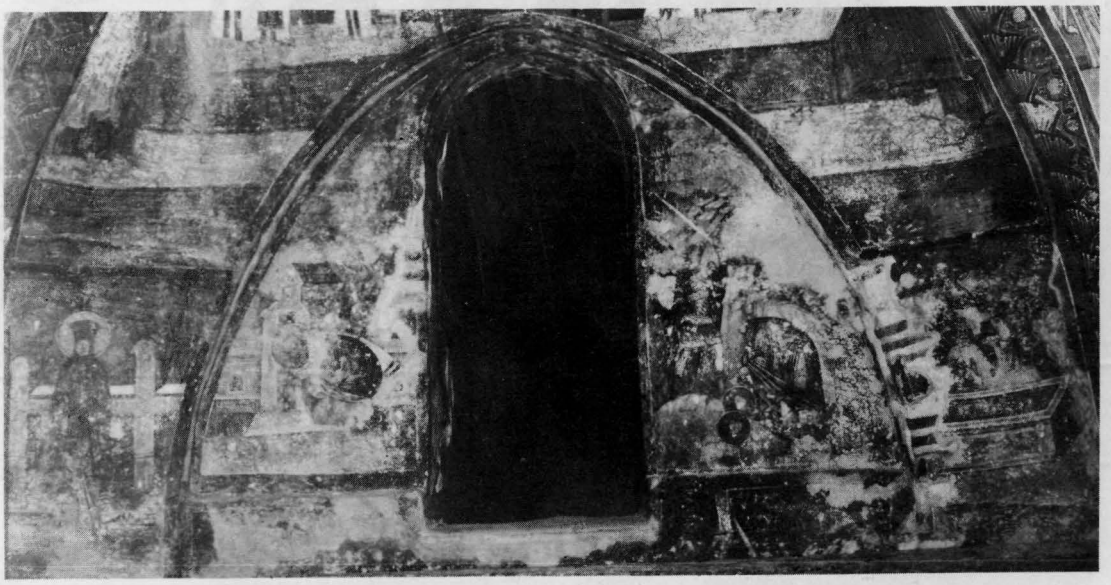
Сл. 16. 25–28. август (Т. IX, 16). Цртеж А. Нитић — Fig. 16. 25th – 28th August (T. IX, 16). Drawing by A. Nitić

Сл. 14. 3–5. август и 6. август (Т. IX, 5–6). Цртеж А. Нитић — Fig. 14. 3rd – 5th August and 6th August (T. IX, 5–6). Drawing by A. Nitić

Сл. 15. 16–24. август (Т. IX, 14). Цртеж А. Нитић — Fig. 15. 16th–24th August (T. IX, 14). Drawing by A. Nitić



Сл. 17. Западни зид средњег брода припрате — Fig. 17. Western wall of the central aisle of the narthex



Сл. 18. 11–13. септембар (Т. III, 1–4) — Fig. 18. 11th–13th September (T. II, 1–4)



Сл. 20. 10 – 11. февруар (Т. VIII, 26а и 26b) — Fig. 20. 10th–11th February (T. VIII, 26a and 26b)

Сл. 19. 7–8. јануар (Т. VIII, 20a и 20b) — Fig. 19. 7th–8th January (T. VIII, 20a and 20b)



Сл. 21. 24. март (Т. VIII, 28a) — Fig. 21. 24th March (T. VIII, 28a)







Сл. 23. 3–4. август (Т. IX, 5а и 5b) — Fig. 23. 3rd–4th August (T. IX, 5a and 5b)

Сл. 22. 26–27. март (Т. VIII, 29а и 29b) — Fig. 22. 26th–27th March (T. VIII, 29a and 29b)

ПРОГРАМ ЖИВОПИСА У КАПЕЛИ ПЕЋПАЛА

БОЈАН М. ПОПОВИЋ

ЦИКЛУС СВ. ЂОРЂА И ЛИТУРГИЈСКЕ ТЕМЕ

Приликом подизања цркве на западној трифори је приказана сцена победе св. Ђорђа над аждајом. Прослављање св. Ђорђа на тако важном месту могао би бити знак да је црква добила и другу посвету и да је одређени део унапред планиран за слављење култа овог светитеља.[1] У североисточном травеју припрате се простире циклус св. Ђорђа и тако одељен простор твори засебну целину, капелу,[2] што потврђују фреске прве зоне. На северном зиду, једином прихватљивом месту,[3] налази се ктиторска композиција. Ктитор је властелин кога не можемо идентификовати услед оштећености натписа. Он је приказан на левој страни сцене и скрушено држи у десници један предмет, кесу с новцем – апокомвион или капу.[4]

У средини композиције се налази св. Ђорђе.[5] Обгрливши га десном руком, он приводи властелина Христу, ка источној страни сцене, и препоручује га гестом леве руке. Христ седи на престолу, десницом благосиља властелина, док левицом држи јеванђеље на чијем је ужем делу сачуван део натписа који потврђује Христову благонаклоност.[6] Идентитет властелина посредно је изведен и то је вероватно Ђурђе Остоуша Пећпал, потоњи монах Јефрем.[7]

1 Cf. Петковић, *Циклус слика*; Idem, *Дечани*, II, 4–5.

2 Сепулкралну намену показују саркофаг и гробне плоче породице Пећпал, cf. supra н. 1; В. Петковић, *Портре једног властелина у Дечанима*, ПКЈИФ XIII (Београд 1933), 95–101; Ђорђевић, *Зидно сликарство*, 87–90; Walter, *The Cycle of St. George*, 374–354; Поповић, *Средњовековни надгробни споменици у Дечанима*, 225–236.

3 Источни зид је заузет литургијским сценама.

4 Кесу с новцем препознаје Петковић, *Портре једног властелина* (op. cit.); Walter, *The Cycle of St. George*. Другачије мишљење заступа Ђорђевић,у: *Зидно сликарство српске властеле*. Он претпоставља да ктитор држи капу. Особену претпоставку, да логотет Ђурђе Остоуша Пећпал, у име цара Душана, приноси златни апокомвион Христу, износи М. Кашанин, *Фреске у Дечанима*, у:*Камена открића*, Београд 1972, 84. У српском средњовековном сликарству је очуван лик једног велможе који је представљен са кесом новца. Петар, брат Богданов, на ктиторском портрету у Каленићу, држи кесу са новцем, по мишљењу Павла Васића *aulmonière*, у којој се држао новац за сиротињу, у: *Српска ношња у средњем веку*, Гласник Етнографског музеја у Београду 43 (Београд 1979). Уколико је Петрова кеса са новцем уистину кеса за милостињу, њено је значење потпуно другачије од апокомвиона. Литургијска церемонија апокомвиона је позната од X века. Илустрација практичног дела овог чина, даривања различитих поклона, од којих је најважнији поклон био кеса са сребрњацима, која је називана апокомвион, је први пут изведена на галерији Св. Софије. Чин апокомвиона је сликан и у Грузији, cf. В. Ј. Ђурић, *Есфигменска повеља деспота Ђурђа*, Београд 1989, 36.

5 В. Петковић је прочитао данас неочувани натпис и означио ту фигуру као фигуру св. Ђорђа (supra n. 2).

6 В. Петковић чита на затвореним страницама Јеванђеља вноє и сматра да су четири сачувана слова завршетак речи докъвноє (supra н. 2).

7 Први је изложио претпоставку В. Петковић у чланку *Портре једног властелина* (cf. supra н. 2), а подржава је и С. Мандић, у књизи *Розета на Ресави*, Крушевац 1986, 71–76. На поду параклиса су две гробне плоче с натписима који нам говоре да су ту сахрањени Марина Витослава Пећпал и Иваниш Алтомановић. У јужном броду припрате се налази гробна плоча још једног члана породице Пећпал. Захваљујући натпису сазнајемо да је ту сахрањен монах Јефрем, бивши Ђурђе Остоуша Пећпал. Једино је нејасно зашто је Ђурђе Остоуша Пећпал сахрањен у јужном броду припрате, а не у својој капели, поготово ако је његово монашко име заиста везано за св. Јефрема Сирина, насликаног у капели. Такође је нелогично претпоставити да је Ђурђе још као велможа и ктитор знао да

Погнут, пред Христом скрушен, властелин (црт. X, 42) носи кратку доњу зелену хаљину. Она је посута цветним украсом у горњем делу и обрубљена је орнаменталном траком квадратне шаре око врата и од врата до појаса, где се трака завршава. Рукав десне руке је завршен шпицем и око њега, све до лакта, иде иста трака. Металан, чланковит појас опасује горњи као и широк доњи део хаљине. Цветни плашт је такође кратак. Властелин има ретку кратку браду.[8] У српском средњовековном сликарству је јединствен случај да одећа велможе сеже само до колена.

Св. Ђорђе (црт. X, 41) обучен је у дугу, плаву тунику, преко које је пребачен црвени плашт, оперважен бисером. Он се у полупрофилу окреће ка Христу и левом руком препоручује властелина, на чије је раме спустио десницу.[9]

Христ (црт. X, 40) седи на престолу четвртастог постоља и полукружног наслона. Обучен је у светлоплави хитон и плави химатион. Крст у нимбу је украшен драгим камењем. Леву руку држи на богато украшеном јеванђељу.[10]

Као и у већини властелинских задужбина, ктиторска сцена није представљена без пратећих представа владара, у овом случају цара Душана, царице Јелене и Уроша V.[11]

Представе у првој зони параклиса и представе владарске породице су настале у исто време.[12]

Цар Душан (црт. X, 64) представљен је као крупан човек кратке браде, у пурпурном златом обрубљеном сакосу. Сакос му је украшен и бисерима који се спајају у венчиће. На глави му је стема са орфаносом и сијама. На одећи му се истичу манијак, периврахиони и наруквице. У левој руци држи свитак а преко ње је пребачен лорос, док у десној држи скиптар.[13]

Царица Јелена (црт. X, 63) представљена је као витка жена у пурпурној хаљини. Преко леве руке јој је пребачен лорос. На глави јој је отворена круна трапезоидног облика, испод које пада вео по раменима.[14]

Краљ Урош V (црт. X, 65) представљен је као дечак у пурпурном златом обрубљеном сакосу. Сакос му је украшен и бисерима који се спајају у венчиће. На глави му је стема са орфаносом и сијама. На одећи му се истичу манијак, периврахиони и наруквице. У левој руци држи свитак а преко ње је пребачен лорос, док у десној држи скиптар.

Фигура св. Јефрема Сирина (црт. X, 43) на чеоној је страни северозападног пиластра на северном зиду параклиса. Обучен је у тунику и плашт док аналав није приказан. На глави му је сиријски вео и држи развијен свитак.

Фигура св. Стефана Првомученика (црт. X, 39) на чеоној је страни североисточног пиластра источног зида параклиса. Св. Стефан Првомученик је у ђаконском оделу, у белом стихару с пурпурним ораром који је украшен златним крстом и пребачен је преко левог рамена. У десној руци држи кадионицу, а у левој дарохранилницу (сл. 1)

Следећа четири лика су обједињена у једну сцену, Службу архијереја пред Агнецом у виду мртвог Христа и она се налази у првој зони источног зида капеле (сл. 1). Представа је заправо сужени, боље речено, основни тип сцене, јер се уместо северне и јужне групе архијереја појављују писци литургије, св. Василије Велики и св. Јован Златоусти.[15]

ће се замонашити под именом Јефрем (о овоме погледати текст Д. Војводића о дечанским портретима, стр. 282-284 supra.) Несигурна претпоставка да је Ђурђе заиста ктитор и даље је занимљива јер је мноштво података каузално повезано. Нове податке би дало истраживање гроба испод саркофага. Међутим, капела је извесно била задужбина породице Пећпал.

8 Cf. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле* (supra н. 2); Walter, *The Cycle of St. George* (supra н. 2).

9 Cf. supra н. 5.

10 Cf. supra н. 6.

11 Овде су представљени у контексту програма како припрате тако и капеле.

12 Суботић, *Прилог хронологији*, 111–135.

13 Натпис поред цара Душана читан је више пута, Суботић, ibidem; Бабић, *Les portraits de Dečani*, 274.

14 Натпис поред царице Јелене је оштећен, али се може рашчитати, (cf. н. 12).

15 О једној од најранијих представа Агнеца типа умрлог Христа, cf. D. Iliopoulou-Rogan, *Peinture murale de la période des Paléologues représentant d'une manière originale la partie majeure de l'office liturgique,* Actes du XIV[e] Congrès international des études byzantines, Bucarest 6–12 X 1971, III (1976), 424–425; Ch. Walter, *The Christ Child on*

На јужној страни сцене је насликан св. Василије Велики (црт. X, 35) како служи литургију. Обучен је у стихар, епитрахиљ, надбедреник, полиставрион и омофор. Обема рукама држи развијен свитак на којем су први стихови Херувимске песме.[16] Он је окренут у лево ка Агнецу.

На северној страни сцене је насликан св. Јован Златоусти (црт. X, 36) како служи литургију. Обучен је у стихар, епитрахиљ, надбедреник, полиставрион и омофор. Обема рукама држи развијен свитак на којем су први стихови Молитве оглашених.[17] Он је окренут полудесно ка Агнецу.

Христ (црт. X, 37) је приказан у зрелом добу, подсећајући на жртву на крсту.[18] Опружен је на црвеном индитиону веома богатог украса.[19]

Индитион покрива часну трпезу при дну украшену розетама. Христ је одевен у белу перизому, а руке су му склопљене на грудима.

Изнад часне трпезе се налази један серафим (црт. X, 38) и у натпису је означен као анђео Божји. Он у рукама држи рипиде на којима је Библијски трисагион, односно Молитва светог узношења.[20]

Са обе стране серафима је по један једнокраки свећњак са упаљеном свећом. Изнад њега је киворије ослоњен на четири стуба са капителима.

Текстови посвећени св. Ђорђу су били основ за стварање сликаног циклуса о његовом животу. Иако су они можда били само далеки узор, јер је преносник садржаја могао бити и текст нама непознате ерминије, или готове скице који су користили уметници, или је, пак, пренос текао путем памћења утицајних циклуса, ипак је садржај циклуса дуговао највише текстовима. Уосталом, сцене циклуса су у извесним примерима директна илустрација текста житија, што је посебно видљиво по натписима који прате сцене.[21] Сва различитост сликаних циклуса св. Ђорђа објашњава се понајпре генезом житија. Првобитно житије је у Риму 494. године декретом папе Геласија осуђено као неприхватљиво за хришћанску догму, заједно са житијем св. Кирика и Јулите.[22] Иста година означава и *terminus ante quem* настанка житија. Забрана је постојала и у источном делу царства, на шта нам указује поновљена осуда житија од стране цариградског патријарха Никифора у IX веку, а постоји и у индексу забрањених црквених словенских књига.[23]

Првобитно житије је у оригиналу сачувано фрагментарно у два рукописа, Бечком палимпсесту из V века и Фрагментима из Несане из VII–VIII века. Из грчке литерарне традиције потичу и два латинска текста из IX века. Сличан текст је очуван у извесном броју српских и грчких текстова познијег периода.[24]

---

the Altar in Byzantine Apse Decoration, Actes du XVe Congrès international d'études byzantines (Athènes 1976) Communications, II B, Athènes 1981, 910.

16 Brightman, *Liturgies*, 318.

17 Ibidem, 315. Текст одговара молитви по Јовану Златоустом, значи:... ὁ ἐν ὑψηλοῖς κατοικῶν... (**иже на высокыхъ...**).

18 Cf. supra н. 15.

19 Ştefănescu, *L'illustration des liturgies*, 65, н. 1.

20 Brightman, *Liturgies*, 313. Заправо су то речи настале из текста Исаије, VI, 3.

21 У хронолошком низу, други данас нама познати циклус налази се у Карагедик Килисе у Белисирами, у Кападокији (XI век). Прве две сцене циклуса, мучење гвозденом обућом и анђеоско исцељење, директна су илустрација текста прерађеног житија, на шта указују и пратећи натписи, који одговарају овом тексту (Mark–Weiner, *Narrative Cycles*, 166–167). Пишући о сликарству Речана, В. Ђурић тврди да се у циклусу св. Ђорђа иконографија ствара под утицајем друге верзије првобитног житија, јер се опис прве две сцене налази једино у њему, у: *Непознати споменици српског средњевековног сликарства у Метохији*, СКМ, II, III (Приштина 1963). Исти аутор сматра да је циклусу из Речана најближи текст нађен у рукопису из Марковог манастира (cf. infra н. 25, A V). Натпис који прати четврту сцену циклуса, мучења батинањем, и опис исте муке рукописа из Москве (иначе руског порекла) су слични (cf. infra н. 25, A VI).

22 H. Leclerq, *Gélasion (Decret)*, DACL VI, I (1924), 722–747.

23 J. Aufhauser, *Das Drachenwunder des heiligen Georg in der griechischen und lateinischen Uberlieferung*, Byzantinisches Archiv 5 (Leipzig 1911), 207. Забрану употребе првобитног житија у словенским земљама бележи Б. Ангелов, *Списък на забранените книги въ старобългарската литература*, ИИБЛ 1, (1952), 107–159.

24 Текстове посвећене животу св. Ђорђа су проучавали: А. Кирпичников, *Свети Георгий и Егорий Храбрый*, Исследование литературной историй христианской легенды, С. Петерсбург 1879; Delehaye, *Les legendes* 70–72, 116–117; Krumbacher, *Der heilige Georg*, 1911.

Постоји још једна верзија првобитног житија. Иако је садржај састављен по узору на основни текст, извесни мотиви су нови. Ова је варијанта имала далеко више утицаја на сликарство него то је до сада било познато. Препознатљива је по томе што садржи опис светитељевог детињства[25]

Као узор му је могао послужити већ пречишћен текст непознатог аутора.[26] Текст похвале св. Ђорђу Андреје Критског је постао основ за текстове другог типа.[27]

Други тип житија није потиснуо први, већ су постојали упоредо. У одређеним периодима је обраћање пажње на одређено житије доводило до садржински сличних сликаних циклуса.[28]

На основу ранијих пионирских радова на житију св. Ђорђа, као и на основу сопственог рада, Кирпичников закључује да текстови настају под утицајем две варијанте житија, првобитне и прерађене. Поред ове две, установљено је да постоји још једна верзија првобитне варијанте житија, препознатљива по томе што је у њој опширно описано детињство св. Ђорђа. Делеје у свом раду покушава да успостави један текст који би одговарао свим пређашњим. Проучавајући грчке текстове и објављујући их у наведеном раду, Крумбахер заокружује наше познавање текстова. Житије у првобитној верзији је сачувано у следећим текстовима важним за овај рад:

Прототип 1: Бечки палимпсест, Cod. Vindob. Lat. 954, V–VI век, Krumbacher, *Der heilige Georg*, 1911, 1–3.

Прототип 2: Фрагменти из Несане, 2, *Literary Papyri*, Princeton 1950, 128–142.

А I: Московски рукопис, А. Поповъ, *Описаніе рукописей и каталогъ книгъ церковной печати библиотеки А. И. Хлудова*, Москва 1872, 331 – 339.

А II: Новаковићев рукопис, XIV век, С. Новаковић, *Апокрифи једнога српског ћириловског зборника XIV века*, Старине VIII (Загреб 1876), 38, 74–92.

А III: Београдски рукопис I, раније Н. Б. рс. 104, XIV век, ibidem.

А IV: Београдски рукопис II. Н. Б. рс. 53 (раније рс. 184), fol. 1–37, трећа четвртина XIV века. Захваљујем колегама из Археографског одсека чијом смо љубазношћу добили на увид овај и друге рукописе Народне библиотеке Србије.

25 Првобитно житије друге верзије је сачувано у следећим текстовима важним за овај рад:

А V: Рукопис из Марковог манастира, Хлуд. Биб. н. 195, XIV век, А. Н. Веселовскій, *Разыскания въ области русскихъ духовныхъ стиховъ*, Приложеніе къ XXVII – му тому Записокъ Имп. Акад. наукъ, н. 3, С. Петерсбургъ 1880, 163–172.

А VI: Московски рукопис II, Н. Тихонравовь, *Памятники отреченной русской литературы*, II, У. Т. , Москва 1863, 100–111.

Грчке текстове сличног садржаја објављује и описује Krumbacher, *Der heilige Georg*, 18–30, 84–89, 115–158.

26 Cf. infra н. 26, B I.

27 Житије у прерађеној верзији је сачувано у следећим текстовима важним за овај рад:

B I: Прерађено житије, VII век, Krumbacher, *Der heilige Georg*, 41–51.

B II: Андреја Критски, Похвала I, 660–740 година, Krumbacher, *Der heilige Georg*, 207–208; Ђ. Трифуновић, Азбучник, 274–275.

B III: Андреја Критски, Похвала II, 660–740 година, Krumbacher, *Der heilige Georg*, 209–210; Ђ. Трифуновић, *Азбучник, 274–*275.

B IV: Цариградски пролог, 900 година, H. Delehaye, *Syn Eccl CP*, 623–626.

B V: Никита Давид, *Диоклитијан*, без пролога уврштен у Метафрастов менолог, средина X века, у: Acta SS, III April (1657), LXXV

B VI: *Великия минеи четии*, апрѣль III, Москва 1915, четрнаести текст о св. Ђорђу, 900–908.

B VII: Дечански пролог стиховни за март – мај, рс. 52, фол. 104в. до 105р. око 1394.године (заправо превод житија из цариградског синаксара, cf. B IV.

28 Два су аутора проучавала сликане циклусе Св.Ђорђа у византијском свету и утицај текстова на њих:

Myslivec, *Svatý Jiří*, 304–375; Mark–Weiner, *Narrative Cycles*. У време када је писао свој рад Мисливец није знао за многе ране циклусе, као што су кападокијски, грузијски и други настали на тлу савремене Грчке. Због тога је његов пионирски рад непотпун. Он указује на везе између текстова и сликарства и тврди да ни један циклус није у потпуности директна илустрација одређеног текста, али многе сцене јесу, што доказују и њихови пратећи натписи. Најближе везе Мисливец утврђује између текстова првобитног житија и позних румунских циклуса, које добро познаје.

Данас се једино на основу друге цитиране студије може имати увид у готово све циклусе о св. Ђорђу. За утицај текстова на сликарство Марк – Вајнер даје уопштена запажања. Ауторка тврди да првобитно житије није имало велики утицај на обликовање циклуса (сем сцене раздрања св. Ђорђа). Она претпоставља да је циклус св. Ђорђа из једног од утицајних цариградских храмова, највероватније Св. Ђорђа у Мангани, одражен на два циклуса из XI века, у Св. Софији Кијевској и на сребрном крсту из Местије. Ауторка сматра да је цариградски циклус морао бити створен под утицајем прерађеног житија, јер је утицај тог текста видљив на циклусима из Кијева и из Местије. Међутим, нема чињеница које би указивале на постојање циклуса Св. Ђорђа у Мангани, нити се може, на основу два нетипична и међусобно различита циклуса, тврдити да они представљају осу развитка иконографије циклуса св. Ђорђа.

Разлог потребе стварања нове садржине житија био је за цркву неподобни садржај претходног. Иако се приликом поређења првобитног и прерађеног житија најпре запажа смањење броја мука којима је подвргнут светитељ, суштинска промена је у значају и моћи св.Ђорђа. У првобитном житију он бива три пута убијен и васкрснут, што је неприкладно за хришћанску догму. Даље, он влада силама природе,[29] јер чини чуда: (1) Пушта изданак из столова царске палате; (2) Оживљава вола жени по имену Схоластика дајући јој своје жезло; (3) Васкрсава умрлог човека; (4) Чудесно намешта трпезу препуну хране у кући удовичиној; (5) Исцељује вид сину удовице; (6) Обара идоле. Прерађивач текста је избацио већину ових неприкладних чуда, а оставио је прилагођена чуда (овде под бројевима 2, 3, 6). Што је још важније, светитељево понашање у првобитном житију делује сувише независно, без Божије помоћи и уплива, као да је он маг, а не хришћанин.

И писац друге варијанте првобитног житија одбацује исте елементе из садржаја, али задржава несмањен број мука, јер оне нису биле под сумњом исправности. Штавише, у њихов опис уноси више појединости, као што са више живости и са новим елементима описује светитељев живот.

Андреја Критски је писао похвалу, а не житије, тако да је и услед тога дошло до смањења броја мука. Такође по принципу драме о јединству места, времена и радње, морао је избацити муке које се понављају, а поготово оне које поређане у низу побијају утисак који би требало да произведу. Он у своје дело уноси само низ страдања изабраних по изражајности.

По узору на дело Андреје Критског настао је велики број текстова. Темили Марк–Вајнер тврди да су за сликарство посебно били важни текстови из Метафрастовог менолога и житије из цариградског пролога.[30] Директни утицај житија из цариградског пролога ауторка налази у сликарству циклуса из Нагоричина.[31]

Срећу се и текстови прерађеног житија с интерполацијама преузетим из првобитног житија, као и сводни тип текстова.[32]

Текстови те врсте су били погодан узор сликарству, јер су садржавали опис већег броја мука. Ипак, ограничен број примерака доводи у сумњу могућност њиховог утицаја.[33] Сликани циклуси живота св. Ђорђа су углавном приказивали његово страдање и, када је циклус био дугачак, јављала се потреба за проширењем броја мука које су преузимане из првобитног житија. Карактеристично је да се у великом броју циклуса XIV века илуструју мучење у котлу и мучење бакљама, које су по опису првобитног житија, заједно са мучењем на точку,

29 Кирпичников пише о народним веровањима код Словена сличним описима из првобитног житија. По тим веровањима, св. Ђорђе у пролеће оживљава природу (cf. Кирпичников, op. cit., 135–140).

30 Mark–Weiner, *Narrative Cycles*, 21–29.

31 Eadem, 31–32, 47–48, 115 et passim. Ауторка доноси закључак на основу тврдње да се само у житију цариградског синаксара описује усековање више од две особе, као и да се помиње Магнецијев изазов. Међутим, и у другим текстовима прерађеног житија постоји опис ова два догађаја. Такође, не иде у прилог овој тврдњи постојање осталих сцена циклуса, јер је текст пролога кратак и у њему не постоје описи неких од сцена (мучење каменом у тамници, мучење отровом). У житију које је написао Никита Давид, а сврстано је у Метафрастов менолог (cf. supra n. 27, B V) постоји опис готово свих сцена циклуса. Утицајем описа из рукописа се може објаснити сцена сахране светитеља, јер је у тексту речено да је светитељ замолио свог слугу да после смрти (у Никомедији) пренесе његово тело у Диосполис и сахрани. Отуд се цркве приказане у позадини сцена осуде и сахране разликују. Опис испитивања светитеља у позоришту постоји само у овом тексту, а чини се да је здање приказано у сцени поновног испитивања светитеља, позориште. Такође, помен усековања верних следи житије, а последња сцена циклуса је илустрација усековања верних. Само се у овом житију помиње велика гробница у опису васкрсења умрлога. Сличности са текстуалном основом циклус показује и у поређењу са Ерминијом Дионизија из Фурне, cf. P. Hetherington, *The Painters Manual of Dionysius of Fourna*, London 1974, 68. Иако нису описане све сцене које налазимо у циклусу, важно је забележити опис искушења отровом. Такође, препоручује се представљање двојице владара на већем и мањем престолу. Опис муке укивања чизама је сличан.

32 AB I: Теодор Дафнопат, *Житије*, средина X века, Krumbacher, 59–77.
AB II: Манојло Филес, *Житије*, (+ 1340), E. Miller, *Manuelis Philae Carmina*, Paris 1857, II, 287–301.

33 Христофер Валтер сматра да је на дечански циклус могао утицати текст сводног житија, али пренебрегава мишљење Крумбахера (op. cit. 59–77) по коме је овај тип житија, због малог броја примерака могао имати незнатног утицаја на сликарство, у: *The Cycle of St. George*, 347–354.

оне муке после којих је мученик умирао и бивао васкрснут. Важност тих мука није заборављена.

Репер компоновања хагиографских циклуса су били христолошки циклуси. Значајна је чињеница да су сликари изнова склапали циклусе имајући пред собом четири јеванђеља као и низ канонских и неканонских текстова. Како су христолошки циклуси старији од хагиографских, могуће је претпоставити да уметници нису ишли за тим да дословце илуструју једно житије, већ су пред собом држали разнолике текстуалне, а вероватно и сликане узорке.

Најстарији сачуван циклус св. Ђорђа се налази у цркви у Геремеу, у Кападокији, а настао је у X веку.[34]

Од X до XIII века не постоји јединствен образац иконографије циклуса св. Ђорђа. У промишљању изгледа кападокијских циклуса би се рекло да је сликар на основу литерарног предлошка сам стварао представе житија.[35] Циклус из Св. Софије Кијевске није добро очуван, али се ипак може рећи да је сликарство посебно у односу на све друге сачуване циклусе св. Ђорђа. Циклус са сребрног крста из Местије (XI век) је сличан циклусима из XIII века. За њега је заиста логично претпоставити да је архетип потоњих циклуса, уколико је правилно датиран. Ипак, и он садржи сцене које се више не јављају, а примећујемо и нетипичну иконографију извесних сцена.[36] Грузијски циклуси са краја XI и из XII века су међусобно слични, али се разликују од других циклуса св. Ђорђа.[37]

Током XII века се стварају још три међусобно различита модела циклуса св. Ђорђа. Први је остварен у циклусу из Св. врача из Костура, у чијој је иконографији присутан велики утицај текста првобитног житија.[38] Други је присутан у циклусу из цркве села Епископи, у области Мани.[39] Трећи је приказан на житијној икони из Кијева. Ради се о готово беспрекорној илустрацији прерађеног житија, и такав се пример више никад не среће.[40]

Садржај циклуса средњевизантијског периода је зависио искључиво од литерарне подлоге текстова житија и посмртних чуда светитељевих. Светитеља су у земљама византијске цивилизације славили на понешто другачији начин, и стога је за илустрацију житија биран онај текст који је одговарао потребама локалног култа.

Јединство иконографије циклуса св. Ђорђа се први пут јавља у XIII веку. Остварено је на двема житијним иконама из Цариграда, од којих је на једној представљена чак 21 сцена (икона бр. 57). По први пут се у једном циклусу представљају сцене васкрсења умрлог и оживљења вола заједно са сценама мучења у кречу и мучења свећама. Ове, као и неке друге карактеристике ће у XIV веку постати учестала појава, поготово у дугим, обимним циклусима какав је и дечански.[41]

Циклус св. Ђорђа је распрострањен и у српском зидном сликарству и очуван је у осам споменика, као и на једној житијној икони: у Ђурђевим Ступовима из 1282–1283 године, налази се у припрати храма (некада 12+1, очувано 3+1 сцена);[42] у Пиргу св. Ђорђа у Хилан-

34 M. Restle, *Byzantine Wall Painting in Asia Minor*, Recklinghausen 1967, 117–118.

35 Кападокијске циклусе су истражили: Jerphanion, *Cappadoce*, vol. I–1, 132–133, 492–493; Restle, op. cit.

36 Babić, *Les chapelles annexes*, 107; V. N. Lazarev, *Old Russian Murales and Mosaics*, London 1966, 52–53; idem, *Storia*, 155 – за Свету Софију Кијевску; J. Mourier, *L'art au Caucase*, Brusseles 1907, 45; Г. Чубинашвили, *Грузинское чеканное искусство*, Тбилиси 1959, vol. I, 450–477 – за Сребрни крст из Местије.

37 Грузијске циклусе су проучиле Е. Привалова, *Павниси*, Тбилиси 1977; И. Лордкипанидзе, *Циклус св. Ђорђа у манастиру Убиси*, Дечани и византијска уметност средином XIV века, Симпозијум одржан поводом 650 година манастира Дечани (Београд 1987) 97–108.

38 S. Tomeković, *Les répercussions du choix du saint patron sur le programme iconographique des églises du 12e siecle en Macédoine et dans le Peloponnese*, Зограф 12 (Београд 1981), 34. Од посебног је значаја за српско сликарство сличност костурског циклуса са оним из Ђурђевих Ступова, што подржава претпоставку да тринестовековно сликарство подражава оригинално из 1171. год, cf. infra н. 42.

39 Eadem, 35–36. Текстуални узор овог циклуса је посмртно чудо светитељево, cf. infra н. 53.

40 A. Bank, *Byzantine Art in Collections of Soviet Museums*, Leningrad 1985, 262–299.

41 Γ. και Μ. Σωτιρίου, Εἰκόνες τῆς μονῆς Σινᾶ, vol. II, Athènes 1958, fig. 167.

42 Н. Окунев, *Столпы святаго Георгия*, SK, I, 1927, 234–45; Tomeković, op. cit.; З. Живковић и Н. Комненовић, *Копије фресака из српских средњовековних цркава у рушевинама*, Београд 1980, 29, 34.

дару из средине XIII века, налази се на спољашњем зиду параклиса унутар пирга (4+1 сцена);[43] у Богородици Љевишкој из 1310–1313 године, налази се у северној капели изнад спољне припрате (2+1 сцена);[44] у Старом Нагоричину из 1316–1318 године, налази се у првој зони наоса (21 сцена);[45] у Дечанима из 1346–1347 године, налази се у североисточном травеју северног брода у припрати (16 сцена);[46] у Ваганешу из 1355 године, налази се у првој зони јужног зида припрате (1 сцена, постоји само претпоставка да је циклус постојао, јер је очувана сцена, чудо победе над аждајом, могла бити приказана и ван циклуса. Она се у ствари најчешће јављала издвојено у црквама у којима је био представљен циклус).[47] у Речанима из 1360–1370 године, у западном делу наоса у првој зони (9–10 сцена);[48] у Сопоћанима из 1360 – 1370 године, у параклису уз северни зид припрате (2 сцене);[49] На житијној икони из Струге, из последње четвртине XIV века (17 сцена).[50]

Сви циклуси св. Ђорђа у Србији не показују иконографску сличност, у првом реду због дугог низа година који дели време њиховог настанка, јер се кроз време иконографија циклуса мењала. Због тога се они пре могу поредити са византијским циклусима свог времена. Тако је циклус из Ђурђевих Ступова сличан костурском циклусу. Циклуси у Речанима и Сопоћанима показују утицај истог текстуалног изворника, друге верзије првобитног житија.[51]

На циклусу са житијне иконе из Струге је сачуван иконографски образац који ће, некада проширен, трајати колико и сликарство циклуса св. Ђорђа засновано на византијској иконографији.

Између старонагоричког и дечанског циклуса уочена је сличност, али таква запажања захтевају проверу.

Мисливец први утврђује сличност три сцене чуда светитеља, васкрсења умрлога, оживљења вола Гликеријева и победе над аждајом. Највише разматра последње чудо и казује да су нагоричка и дечанска представа иконографски и стилски блиске и да у њима нема новина у односу на исту сцену грузијских циклуса.[52]

У опсежној студији циклуса св. Ђорђа у византијској уметности, Марк – Вајнер ни на једном месту не наводи да су циклуси у Старом Нагоричину и Дечанима слични. Једину сличност између нагоричког и дечанског циклуса ауторка уочава у сцени чуда оживљења Гликеријевог вола, и претпоставља да је појава представе два вола на нагоричкој сцени утицала на потоње балканске циклусе (Дечани, Курбиново, Струшка икона).[53]

Х. Валтер пореди дечански циклус са циклусима из Св. врача у Костуру и из Старог Нагоричина. Пишући о сценама мука, сматра да је дечански циклус сличнији оном из Св. врача јер је у три представе мука у оба циклуса светитељ представљен везан за усправну греду, на сценама мучења раздирањем, мучења бичевањем и мучења свећама. Поредећи дечански и нагорички циклус, аутор установљава да је сличност у представама мука мања. У Дечанима се налазе три сцене у којима је светитељ приказан везан за вертикалну греду,

43 V. Đurić, *Fresques médiévales à Chilandar, Contributions au catalogue des fresques de Mont Athos*, Actes du XIII[e] Congrès International d'études byzantines (Ochride 10–16 septembre 1961) III, Belgrade 1964, 67, 69–71.

44 Babić, *Les chapelles annexes*, 149; eadem, in: *Богородица Љевишка*, 68.

45 Myslivec, op. cit., 330–33; В. Р. Петковић и П. Ј. Поповић, *Старо Нагоричино, Псача и Каленић*, Београд 1933, 34–35.

46 Cf. supra н. 1.

47 П. Пајкић, *Археолошки и конзерваторско – рестаураторски радови на цркви Св. Богородице у Ваганешу*, СКМ, IV–V (1971), 425–431.

48 В. Ђурић, *Непознати споменици српског средњевековног сликарства у Метохији*, СКМ, II–III (1963), 67–86.

49 Babić, *Les chapelles annexes*, 158; Ђурић, *Сопоћани*, 238–239.

50 В. Ј. Ђурић, *Иконе из Југославије*, 28–29, К. Балабанов, *Иконе из Македоније*, Београд 1969, XXV.

51 Cf. supra н. 25.

52 Myslivec, op. cit., 330–334, 360–361.

53 Mark–Weiner, *Narrative Cycles*, 216–217, н. 9–11. По мишљењу ауторке, курбиновски циклус је из XIV века, док С. Томековић сматра да је из XII века и налази га сличним циклусу из цркве села Епископи, и тиме објашњава појаву два вола на једној од сцена циклуса, што би одговарало посмртном чуду оживљења Теофистових волова (op. cit. 35–36).

док се у Нагоричину налазе само две (могуће је да се аутору поткрала грешка, јер у Нагоричину постоји само једна таква сцена – мучење раздрањем).

Поредећи нагорички и дечански циклус, аутор сматра да се сличност увиђа у редоследу четири сцене чуда циклуса пре осуде и усековања. Аутор не улази дубље у разматрање иконографске блискости сцена чуда, већ преноси раније ставове о сличности два од четири чуда, оживљења Гликеријевог вола и чуда победе над аждајом. Разматрајући сцену осуде, он пре тражи разлике него сличности. У тражењу одговора на питање зашто је цар на сцени испитивања назван Диоклецијан, а у сцени осуде Дадијан, аутор помишља да је на циклус могло утицати или прерађено житије интерполирано деловима житија првобитног текста, или сводно житије. Валтер закључује рад напоменом да циклус из Дечана није имао утицаја на иконографију циклуса св. Ђорђа створених после њега.[54]

О утицају мартиријума св. Ђорђа на стварање циклуса данас се не зна готово ништа. мартиријум св. Ђорђа се представља у сликарству циклуса из Нагоричана.[55]

Циклус св. Ђорђа простире се по своду и зидовима североисточног травеја северног брода у припрати манастира Дечани. Састоји се од 16 сцена, од којих последње две нису раздвојене бордуром. Циклус је у великој зависности од простора који захвата, што је уочљиво у сликаревом избору сцена. Један је сликар радио циклус. Натписи такође показују стилску обједињеност. Сликар се добро сналазио у североисточном простору припрате, с обзиром да су зидне површине биле незахвалне за развијање циклуса. Фреске често не обухватају само понуђене површине зидова већ прелазе и на суседне пиластре. Фигуре војника и мучитеља су увек у снажним, добро наглашеним покретима. Сликана архитектура је једнолична и без велума, с наглашеном хоризонталом без прекида (сем отвора), и у дубини затвара сцену. Раскошна је када то намеће текст: у сценама васкрсења умрлог, обарања идола, победе над аждајом, осуде и погубљења. Текст не описује зграду тамнице, али је она раскошна колико и град из сцене победе над аждајом. Готово једнаке црте ових зграда су знак да их је цртала иста рука. У свим сценама мука је св. Ђорђе опасан само белом тканином. У сцени победе над аждајом св. Ђорђе је обучен ратнички. У осталим сценама св. Ђорђе носи плаву тунику и црвени плашт везан копчом.

Сцене циклуса св. Ђорђа на источном зиду су посебно репрезентативно замишљене. Сликар није случајно изабрао источни зид, јер је северни подељен прозором. Сцене са источног зида би могле да стоје као скраћени циклус и када остале сцене не би биле представљене, јер се од њих пет на источном зиду две издвајају као архетипне, кључне сцене циклуса, а то су сцене мучења на точку и победе над аждајом.[56] Трећа сцена, св. Ђорђе обара идоле, важна је због приказивања постојаности вере св. Ђорђа. Сцене осуде и погубљења су намерно обједињене, јер су и у изворима описане као целина, а могуће је да се сликар повео примером из Старог Нагоричина. У склоп сцена источног зида су укључене и споредне фигуре смештене на суседним пиластрима, и оне као посматрачи прате главне догађаје. У сцени победе св. Ђорђа над аждајом коњ св. Ђорђа репом и копитом пробија бордуру, као што то рукама чини фигура представљена на суседном пиластру. Сликана архитектура је раскошна, број фигура велики, што се не може објаснити само иконографијом, већ и жељом сликара да истакне целину. Као доказ навешћемо да је само на овим сценама св. Ђорђе огрнут плаштем са нарочито украшеном копчом, док се у сценама ван источног зида, где је исто обучен, плашт представља са обичном копчом.

Прве четири сцене циклуса: испитивање, мучење батинањем, вођење у тамницу и мучење у котлу, сликар смешта у свод травеја. Он их ниже у смеру сказаљке на сату, од

54 Walter, *The Cycle of St. George*, 349 (Свети врачи), 350–351 (Старо Нагоричино).

55 Први пут га руше Арабљани у VII или VIII веку, када читав крај мења грчко име Лида или латинско Диосполис у Рамлех. Ипак, ако је он том приликом поштеђен, што би било необично, с обзиром на то да је Лида порушена, сигурно је настадао у XI веку, 1099.године, када је због крсташких ратова поделио судбину осталих градова Свете земље. Од мартиријума је једино сачуван доњи део споља полигоналне, изнутра полукружне апсиде, cf. A. Ovadiah, *Corpus of Byzantine Churches in the Holy – Land*, Theophaneia 22 (Bonn 1970), 130–131. О представи мартиријума нагоричког циклуса погледати део текста о сцени осуде светитеља.

56 Погледати део текста о тим сценама.

истока ка југу. Истим сценама тече и циклус из цркве Св. Ђорђа из Крице, са Крита, мада је промењен њихов редослед (испитивање, вођење у тамницу, мучење батинањем, мучење у котлу).[57] Сликар потом преноси радњу циклуса на северну и источну лунету, у којима су приказане сцене мучења гвозденом усијаном обућом и мучења на точку. Можда је сликар приказао мучење на точку тек као шесту сцену циклуса да би се све основне сцене циклуса нашле на источном зиду. По текстовима житија св. Ђорђа, следиле су муке, па чуда и на крају усековање. Сликар поштује след и приказује још четири муке, мучење у кречу, мучење раздрањем, мучење бичевањем и мучење свећама у потрбушјима полуобличастих сводова у капели, што је било у сагласју са идејом о цркви која почива на крви мученика. Циклус затим тече сценама чуда светитељевих. Сликар их не приказује у низу, по следу догађаја већ се одлучује да чуда васкрсења умрлог и оживљења Гликеријевог вола смести једну испод друге, у трећу и другу зону северног зида. Два су разлога могла утицати на његову одлуку. Он није могао приказати сва четири чуда у трећој зони, већ само три. Да је поштовао след догађаја (чудо васкрсења умрлога, чудо оживљења Гликеријевог вола, обарање идола, чудо победе над аждајом), испод чуда васкрсења умрлог би било чудо победе над аждајом, тако да би источни зид, који је био репрезентативно замишљен, био без једне од најзнатнијих сцена циклуса. Такође, сама архитектура капеле могла је имати утицаја на његову одлуку. Целина северног зида је нарушена прозором који је дели на два симетрична дела. Облик сцене добијен на тај начин је био погодан за приказивање два учесника сцене, једног на крајње левом делу, а другог на крајње десном, што се поклапа са условима погодним за остваривање композиције сцена васкрсења умрлога и оживљења Гликеријевог вола. На преостала два поља циклуса сликар смешта сцене осуде и усековања светитеља.

Свод је крстасто подељен на четири сцене. Источно је приказана прва сцена циклуса: *Св. Ђорђе пред царем Диоклецијаном* (црт. X, 44). Св. Ђорђе на десној страни сцене дискутује с царем, док га два војника држе, један са леве, а други са десне стране. Цар, на левој страни сцене, је у одори византијског василевса позног периода, али на глави има отворену полигоналну круну; седи на престолу, док му стопала почивају на супеданеуму. Бочне стране престола се састоје од по две плоче и дате су у необичном перспективном закривљењу. Лево од цара је група од три дворјана и они посматрају догађај(сл. 2). Војници који држе св. Ђорђа су различито обучени. Већу је пажњу сликар обратио на војника који стоји у самом центру композиције, он држи св. Ђорђа левом руком преко леђа и нагиње се целим телом унапред како би га натерао да се приближи цару. Сцену прати натпис: **с(вѣ)ты гєѡргиє привєдєнь вьи[сть] прѣд ц(а)ра диѡклитиана.**

Сцена испитивања св. Ђорђа се готово увек јавља у циклусима, почевши од првог сачуваног, у којем је владар означен као Дадијан.[58] Иконографија сцена испитивања и осуде светитеља је иста. Једину разлику чине понекад приказана споредна лица житија (царица Александра у Нагоричину, у сцени осуде). Прва представа дотичне хагиорафске теме потиче из VI века, и налази се на пиксиди од слоноваче вероватно рађене за мартиријум св. Мине.[59] Упозорићемо да у Св. Софији Кијевској светитељ благосиља цара око чије главе је нимб. Што се тиче дечанске сцене, такође постоје недоумице. Наиме, насилно привођење мученика је описано једино у текстовима друге варијанте првобитног житија.[60] Истовремено, цар је означен као Диоклецијан, док је у првобитном тексту назван Дадијан, као и у претпоследњој сцени дечанског циклуса. Чини нам се да је начин привођења чешће био сликарев избор него плод тексуалног изворника.

На јужном делу свода се налази сцена: *Св. Ђорђа бију батинама* (црт. X, 47). Мученик лежи на стомаку испружен на мермеру. На хоризонталној основи сцене почива мноштво стубаца исте дужине и они подупиру две плоче, прву тању и другу приказану тако да подражава сликани мермер. Цело постројење, сем завршне плоче, сликано је сиво-плавом

57 Cf. infra н. 69, као и део текста о мучењу у котлу.
58 Cf. supra н. 34.
59 Grabar, *Martyrium*, 76–77
60 Cf. supra н. 25.

бојом која подражава нијансу камена и изванредно се уклапа уз архитектонску позадину сцене, уз зид са симетричним лучним отворима. Св. Ђорђе је увезан дебелим конопцем који се провлачи између вертикалних стубаца и бива пребачен преко мученикова тела, уздужно посутог капљицама крви (сл. 5). Од четири постојеће на своду овог травеја уметник је најбоље композиционо решио ову сцену. Крајња лева фигура мучитеља је приказана у самом дну сцене, обично резервисаном за орнамент. Мучитељ десницом држи св. Ђорђа за руке, док левицом замахује батином. Изнад њега, такође на левој страни сцене, приказан је погнути мучитељ који обема рукама упућује ударац св. Ђорђу. Симетрична представа мучитеља налази се и са десне стране. У самом центру сцене је приказан и четврти мучитељ који обема рукама држи високо уздигнуту, спирално увијену батину која пресеца натпис у врху сцене. Мучитељ не гледа у мученика већ у проматрача сцене. Сцену прати натпис: **с(вѣ)ты гєѡргиє биєнь бьи[сть] батогами.**

Петковић је сматрао да је ова сцена четврта по реду.[61] Читање редоследа циклуса је некада произвољно, поготово ако сцене нису у истој зони, или се налазе на житијној икони. Далеко је важнији правилан избор сцена. У дечанском циклусу је то нарочито уочљиво. Ипак, када су могућности биле једнаке, византијски уметник је бирао редослед с лева на десно (исток–југ–запад–север). У бројним циклусима, сцена батинања долази одмах до сцене испитивања, као у циклусу с почетка XII века из Бочорме, у Грузији, где је она први пут представљена.[62] След се понавља и на икони из XIII века са Синаја, на којој је очуван можда најважнији циклус тог периода. На синајској икони су представљене и натписом праћене и сцена батинања (ΤΙΠΤΟΜΕΝΟΣ) и сцена бичевања (ΔΕΡΝΟΜΕΝΟΣ), које су приказане и у дечанском циклусу.[63] Батинање следи после испитивања у опису тока догађаја које даје првобитно житије.[64]

На западном делу свода се налази сцена: *Св. Ђорђа воде у тамницу* (црт. X, 46). Десно од св. Ђорђа се налазе два војника, а лево један. Војници који стоје поред њега вуку га на десно, ка тамници (сл. 4). Представа тамнице изузетно личи на представу града из сцене победе над аждајом. Обе грађевине су осмоугаоне, изнад сваког угла је торањ, а изнад портала су архиволте. Св. Ђорђе и војници нису главом окренути ка тамници, већ су им главе окренуте а поглед упрт у правцу трећег војника, приказаног сасвим лево, уз бордуру. Његова је фигура јако оштећена, сачуван је само десни део трупа и рамена. Можда је рука тог војника спуштена на надланицу св. Ђорђа, а не рука војника који стоји поред светитеља. Сцену прати натпис: **с(вѣ)ты гєѡргиє вєдєнь бьи[сть] вь тьмницоу.**

Одвођење мученика у тамницу се у прерађеном житију помиње свега два пута, пре мучења на точку и погубљења, док се у првобитном житију помиње више пута. У дечанском циклусу нису повезане сцене боравка у тамници и мучење каменом и кладама, што је чест случај. Најранији такав пример је забележен на икони из XII–XIII века, из Кијева.[65] Сликана архитектура тамнице личи на представу града из сцене чуда победе над аждајом. Тамница се иначе представља као полукружни зид фланкиран са два торња на боковима.[66]

На северном делу свода је приказана сцена: *Св. Ђорђа кувају у котлу* (црт. X, 45). Сцена је прилично оштећена, али се лако препознаје, јер је на средини сцене приказан св. Ђорђе у котлу (сл. 3). Обриси и мускулатура тела добро су очувани, за разлику од црта лица. Мучитељ, представљен на левој страни сцене, двема дугим шипкама подстиче ватру. На десном делу сцене су сачувани само фрагменти сликане архитектуре и драперије, а ту се по аналогији налазио и други мучитељ. Натпис није очуван. Петковић је сматрао да је ова сцена друга по редоследу. Она се иначе никада не слика као друга сцена.

Мучење у котлу и мучење бакљама (или свећама), поред мучења на точку, биле су важне муке у првобитном житију, због мученикове смрти и васкрсења које је следило. Неки

61 Cf. supra н. 1.

62 Привалова, *Павници*, op. cit., 76.

63 Σοτιριου, op. cit., fig. 167.

64 Cf. supra н. 24, н. 25. Инструмент мучења, батина, помиње се у тексту A II (cf. supra н. 24).

65 Cf. Mark–Weiner, *Narrative Cycles*, 126–142.

66 Eadem, 128.

познији текстови преузели су мотив.[67] По овом опису, св. Ђорђа прво режу пилом, затим остатке убацују у котао са растопљеном смолом, оловом и другим састојцима. На основу овог описа настаје иконографија сцене на Струшкој икони и сцене у Сопоћанима, уколико њена иконографија не одговара можда опису извесних текстова у којима се каже да су после смрти св. Ђорђа, његове мошти развејане, како га хришћани не би сахранили. Заиста, сцену у Сопоћанима прати натпис у коме се говори о развејавању моштију.[68]

Опис мука друге варијанте првобитног текста је другачији: пила се чудом тупи и мученик остаје неповређен после мучења у котлу. Сликарство настало под утицајем овог текста се први пут среће у Крици, на Криту, XIII–XIV век.[69] Дечанска сцена одговара иконографији овог типа. Недовољно је проучена заправо најстарија позната сцена мучења у котлу у цркви села Накипари, у Грузији, из 1130. године.[70] Она по свему личи на дечанску сцену, осим да из котла букте пламенови, што указује да је мученик потопљен у живи креч. На икони из XIII века из збирке Синаја, у сцени мучења у кречу приказан је креч са пламеновима.[71] Исти се детаљ среће и у другим циклусима св. Ђорђа. Грузијска је сцена доказ да је Андреја Критски извео опис мучења у кречу према опису мучења у котлу из првобитног житија. Вероватно је аутор користио узорак првобитног житија у коме се описује мучење у котлу са кречом.[72]

На лунети северног зида се налази сцена: Св. Ђорђу укивају ципеле (црт. X, 49). На левој страни сцене, две особе држе св. Ђорђа, одигнутог од подлоге. Ноге св. Ђорђа, хоризонтално пружене у десно, придржава трећи мучитељ, од чијих леђа је остао само део драперије (сл. 3). Правоугаони предмет постављен у позадини сцене је вероватно стуб, који успоставља осу симетрије. Натпис није очуван. Петковић је сматрао да је ова сцена шеста по редоследу. По горе наведеном принципу, мислимо да би и у овом случају требало следити циклус с лева на десно.

Опис ове муке је веома сличан и у првобитном и у прерађеном житију. У обе верзије се помиње мучење гвозденом усијаном обућом, укиваном у стопала мученика. Разлике у иконографији нису настале под утицајем текстова. Сцена се приказује на два начина: светитеља са навученом обућом одводе од цара ка тамници, као у циклусу из Белисираме, или се слика тренутак када мучитељи навлаче обућу на светитељеве ноге, као што је приказано у цркви села Икви, из Грузије, из XI–XII века,[73] као и у Старом Нагоричину. Дечанска сцена заиста личи на нагоричку, што, иначе, није случај у другим сценама мука ова два циклуса.

На лунети источног зида се налази сцена: *Св. Ђорђа муче на точку* (црт. X, 48). У средини сцене разапети св. Ђорђе, потрбушке је постављен на точак (сл. 2). Тело му је посуто уздужно нанизаним капљицама крви. Глава св. Ђорђа је у полупрофилу окренута ка посматрачу. Четворица мучитеља, по два са сваке стране, вуку точак конопцима. Точак стоји на вертикалној греди. Два мучитеља са леве стране га вуку доле, док га два мучитеља са десне стране вуку горе. Сва четворица су приказана у погнутом положају и искораку, као да управо напињу конопце. Испод точка се налазе два типа сечива, копља и назубљеног полукруга, наизменично учвршћених за само тло. Дубину сцене затвара сликана колонада повезана архиволтама. Натпис није очуван.

Мучење на точку је најчешће сликана сцена циклуса, а била је и у духовном смислу иначе симбол целог циклуса.[74] И данас је у Грузији главни празник св. Ђорђа 10. новембар, када се обележава његово мучење на точку, мада је у грузијским цилусима основна сцена била чудо победе над аждајом.[75] У Козији је за 23. април, приказано мучење св. Ђорђа на точку.[76]

67 Cf. supra н. 24 (за првобитно житије), (cf. supra н. 32, AB I, AB II).
68 Cf. supra н. 24, A I (опис мучења у котлу); cf. supra н. 25, A VI (развејавање моштију).
69 Cf. Mark–Weiner, *Narrative Cycles*, 198–201.
70 Cf. Привалова, op. cit., 124–135.
71 Σοτιριου, op. cit., 167.
72 Cf. supra н. 27, B I, B II.
73 Cf. supra н. 21 (Белисирама); Привалова, op. cit., 136. (Икви).
74 На тај закључак нас упућује Христофер Валтер, *The Cycle of St. George*, 351–353.
75 Лордкипанидзе, op. cit., 108.
76 Мијовић, *Менолог*, 357.

Описи мука се изразито разликују у првобитном и прерађеном житију. Док су у опису првобитног житија сечива на точку, у прерађеном житију су испод точка, сем у рукопису цариградског синаксара.[77]

Точак са сечивима је илустрован у првом циклусу. Сечива испод точка се први пут у фреско сликарству јављају у цркви села Цвирми, у Грузији, из XI–XII века[78]

У Дечанима је преузета иконографија другог типа. Две врсте сечива испод точка су описане у текстовима друге варијанте првобитног текста.[79] Изглед разноликих сечива испод точка је дат у опису из житија које је написао Никита Давид.[80] Приказивање четворице уместо двојице мучитеља који вуку конопац приписујемо сликаревој тежњи ка складу у уједна"авању са форматом сцене.

На потрбушју лука који се налази на западном делу травеја, на јужном пољу, је сцена: *Св. Ђорђа муче у кречу* (црт. X, 50). Св. Ђорђе са рукама подигнутим у став оранса је до груди затрпан у креч. Испред њега стоје два мучитеља и лопатама отклањају креч. Натпис није очуван. Петковић је некада рашчитао делове натписа: **стꙑ гєѡргиє ... тєн бьис(ть)**[81]

Досада се мислило да је мотив мучења у кречу створио Андреја Критски.[82] Изгледа да је аутор преуредио сцену мучења у котлу јер су по првобитном житију мученикови остаци у грозној смеси, заједно са котлом, затрпани у земљу на извесно време. По прерађеном житију Св. Ђорђе је закопан у живи креч на три дана, после чега је нађен читав. У свим циклусима се слика тренутак отрпавања мученика. Дечанска сцена се ни по чему не одваја од општег иконографског типа. Другачија је сцена у Старом Нагоричину, где је мученик потопљен у кречну јаму.

На потрбушју лука који се налази на западном делу травеја, на северном пољу, је сцена: *Св. Ђорђу тргају кожу гребенима* (црт. X, 51). Св. Ђорђе је везан за стуб, руке су му уздигнуте и везане изнад главе, ноге не додирују тло. Са обе стране стуба стоји по један мучитељ (сл. 6). Лева фигура држи у руци држаљу данас избрисаног предмета, док је десна фигура нарочито оштећена. Због оштећења сцене, тешко је установити да ли је постојала сликана архитектура, али изгледа да је ипак није ни било. Сцену прати натпис: **с[вє]тꙑ гєѡргиє стрьгань бьи(сть) гребєн[ьми]**

Мучење св. Ђорђа гребенима је једна од мука којој првобитно житије посвећује дужи опис. Инструмент мучења није исти у свим текстовима. По једном опису цар наређује да се искује шест гвоздених удица.[83]

На Погодинској икони из XIV века,[84] на натпису који прати исту сцену помињу се удице. Два мучитеља држе два предмета са по три оштра завршетка. Такве инструменте мучења имају у рукама и мучитељи са прве очуване сцене из цркве села Накипари у Грузији из 1130 године.[85]

По другом текстуалном опису, упоређује се чешљање вуне и мученишТво светитељево.[86]

Гвоздени чешаљ је насликан први пут у позном XII веку у циклусу који се налази у цркви Св. вра"а у Костуру. Валтер тврди да су сцене мука дечанског и костурског циклуса сличне. Мада у дечанској сцени изглед инструмента мучења није очуван, реч гребен из пратећег натписа иде у прилог овој претпоставци.[87]

77 Cf. supra н. 24, 25 (првобитно житије), supra н. 27 (прерађено житије, B IV – цариградски пролог).
78 Cf. Привалова, op. cit., 135.
79 Cf. supra н. 25, A V, A VI.
80 Cf. supra н. 27, B V.
81 Cf. supra н. 1.
82 Cf. supra н. 27, B II–B III).
83 Cf. supra н. 24, A II.
84 Myslivec, op. cit., 327–330; V. Lagurina i V. Pouchkariov, *Les icones de Novgorod (XIII–XIV siècles)*, Ленинград 1980, 25, 287.
85 Cf. Привалова, op. cit. ,125–235.
86 Cf. supra н. 32, AB I.
87 Walter, *The Cycle of St. George*, 347–354.

На потрбушју лука који се налази на јужној страни травеја, у источном делу, је сцена: *Св. Ђорђа шибају волујским жилама* (црт. X, 52). Св. Ђорђе је везан за стуб, руке су му спуштене и везане иза леђа, а ногама не досеже тло (сл. 8). Симетрично распоређени мучитељи су истоветни и по кретњи и по томе што сваки од њих у левој уздигнутој руци држи две, а у десној једну волујску жилу. Дубину сцене затвара зграда са хоризонталним кровом. Сцену прати натпис: **с(вѣ)тыи гєѡргиє бикнь бьи(сть) волоүимь жидами.**

У натпису се поткрала грешка. Наиме, правилно је **жилами**, а не **жидами**.

Мучење волујским жилама се помиње у свим текстовима посвећеним св. Ђорђу. Опис је нешто детаљнији у текстовима друге верзије првобитног житија, где се помињу четири сирове жиле.[88] У циклусу из Старог Нагоричина два мучитеља туку светитеља са по две жиле. У Дечанима мучитељи држе по три жиле, што је можда инспирисано неким текстом. Иконографија ове сцене је у неким циклусима поистовећена са иконографијом сцене мучења батинањем, па се зато оне често мешају.[89]

На потрбушју лука који се налази с јужне стране травеја, у западном делу је сцена: *Св.Ђорђа жаре свећама* (црт. X, 53). Св. Ђорђе је завезан за крст, главу је нагнуо у леву страну, пањенички гледа посматрача сцене (сл. 9). Руке су му пребачене преко хоризонталне греде крста и везане су иза леђа. Десно стопало је пребачено преко левог. Сваки од симетрично постављених мучитеља држи у рукама упаљену велику свећу са које капље восак и прљи мученика испод пазуха. Сликана архитектонска позадина иста је као и на претходној сцени – представљен је градски зид. Сцену прати натпис: **с(вѣ)тыи гєѡргиє жєромь бьи(ст) свѣщами.**

Мучење свећама је једна од мука из првобитног житија, која је била релативно често илустрована. У одређеним текстовима се каже да је мученик том приликом био везан за дрвени стуб.[90] Прва сачувана сцена циклуса одговара опису и налази се на икони из XIII века са Синаја.[91] Представа у Дечанима се разликује по томе што је мученик везан за крст.

У трећој зони северног зида је сцена: *Св. Ђорђе васкрсава умрлога* (црт. X, 54). Правоугаоник који образују бордуре ове сцене и сцене испод ње је пробијен прозором, па је тежиште композиције логично подељено на леву и десну страну. Лево је представљена оштећена фигура св.Ђорђа (сл. 11). Иза њега је хоризонтална сликана архитектура. Са десне стране је приказан умрли како устаје из саркофага руком држећи одбачени поклопац. Изнад њега је раскошна гробница завршена куполом. Натпис није очуван.

Иконографија се у овој сцени далеко више обликовала под утицајем христолошких циклуса (Васкрсење Лазарево) него под утицајем житијних текстова. Прва очувана сцена са Кијевске иконе необично подсећа на Васкрсење Лазарево.[92]

Умрли устаје из саркофага, поклопац стоји оборен поред њега, а у позадини је пећина усечена у брдо. У Старом Нагоричину су ови детаљи исти, са једним изузетком: уместо пећине, у позадини је капела, што је уступак житију св. Ђорђа. На исти је начин решена и дечанска сцена.

У другој зони северног зида травеја је сцена: *Св. Ђорђе оживљава вола Гликеријева* (црт. X, 55). На левој страни сцене је приказан св. Ђорђе како благосиља (сл. 12 а). Иза њега је хоризонтална сликана архитектура. Са десне стране стоји Гликерије и гестом захваљује, а обучен је у тунику на којој су по две црне пруге (клавуси) на сваком рамену. Иза њега је хоризонтална сликана архитектура (сл. 12 б). Испод њега лежи во, затворених очију, мрке боје, док ружичасти во седи. Сцену прати натпис: **с(вѣ)тыи гєѡргиє ѡживи вола гликєриєва.**

Оживљавање вола Гликеријева је описано у оба типа текста, али иконографија у сликарству прати клиширане представе чуда. У пратећем тексту уз сцену је поменут Гли-

88 Cf. supra н. 25.
89 Cf supra н. 63, 69
90 Cf. supra н. 32, AB II.
91 Cf. supra н. 63.
92 Cf. Mark–Weiner, *Narrative cycles*, 126–144.

керије, што одговара прерађеном житију.[93] Овај податак је од малог значаја јер је од раније поменуто да је опис чуда из првобитног житија канонски неприхватљив, и ниједна сцена у византијском сликарству није настала по том узору.

Најранија сачувана сцена је на Сребрном крсту из Местије.[94] Светитељ представљен на левој страни сцене, благосиља Гликерија на десној страни. Испред Гликерија је во. Сцене у Старом Нагоричину и Дечанима су исте, чак су у оба циклуса представљена два вола, један који лежи и један који стоји. Највероватније је уметник приказао истог удвојеног вола који после благослова светитеља оживљава и устаје.

У трећој зони источног зида травеја, северно, је сцена: *Св. Ђорђе обара идоле* (црт. X, 56). Св. Ђорђе, представљен на левом делу сцене, десницом чини гест благослова, а лева шака му је длаком окренута ка посматрачу (сл. 11). У централном и десном делу сцене је приказан хипетрални толос, седам идола су у различитим фазама пада. Испод толоса је група од шест фигура, једна од њих чини гест неверице. На источној страни северног пиластра источног зида, у трећој зони, су приказана два дворанина обучена у тунике, док шест посматрача стоји испод толоса. Десној фигури је насликана само лева нога. На северној страни источног пиластра северног зида, у трећој зони, је приказан цар. Обучен је у пурпурни сакос, манијак, лорос и пурпурне ципеле. Горњи део фигуре није добро сачуван. Цар рукама чини гест неверице. Натпис је делимично сачуван: ⟨с(вѣ)ты гєѡр⟩гиє ра⟨зло⟩ми идо⟨ли кл⟩инскѫ.

Обарање идола је иконографски најразличитија сцена у циклусима. У текстовима првобитног житија, св. Ђорђе расправља са идолом који је представљао Аполона или Херакла и призива реч Божију, после чега се идол претвара у прах.[95] У текстовима прерађеног житија, светитељ расправља с идолом који је представљао Аполона.[96] Идоли падају и разбијају се. Иако је цар присутан на почетку догађаја у оба описа, у самом тренутку пада идола цар се не помиње и представа цара на сцени не зависи од извора. Судећи према реконструкцији натписа, помињу се богови хеленски. У једној похвали прерађеног житија се помиње пет идола.[97]

У хронолошком низу насликаних циклуса, прва сцена је атипична и тешко је рећи из ког је извора потекла. На њој је приказано шест идола црне боје у различитим фазама пада. Међутим, њихове фигуре су истих димензија као и светитељева, што се не јавља касније. Сачувана је у цркви села Накипари, Грузија.[98]

У трећој зони источног зида травеја, јужно, је сцена: *Чудо победе св.Ђорђа над аждајом* (црт. X, 57). Светитељ у ратничкој одори на пропетом белцу, чији реп и задње копито прелазе ивицу бордуре, се налази на левој страни сцене. Коњ предњим копитама гази змијолику аждају, као у античким представама тријумфа. Њој су на леђима крила, на трупу две шапе, на глави рогови. Десно од св. Ђорђа стоји принцеза обучена у дугачку хаљину подељену косим линијама на ромбична поља у којима су уписани крстови. Хаљина се закопчава целом дужином. Крајеви рукава су украшени дугачким тракама које падају до тла. Принцеза у десној руци држи појас којим је везала аждају, док левом руком позива победника да уђе у град. Град је осмоугаоног облика, углови су фланкирани торњевима, изнад портала је архиволта. Градска двокрилна врата су хоризонталним и вертикалним линијама подељена на квадратна поља у која су уписани кругови. Из града цар, царица и четири фигуре поздрављају св. Ђорђа. На источној страни северног пиластра, поред портала у трећој зони је представљена група од шест фигура. Лик, који је на челу групе, гестом руке поздравља св. Ђорђа. Његова шака пробија бордуру (сл. 14). Сцену прати натпис: с(вѣ)ты гєѡргиє изѣвави ц(а)рєвоу дшерь wт зміа вь градѣ ласѣи.

93 Cf. supra н. 27.
94 Cf. supra н. 36.
95 Cf. supra н. 24, н. 25.
96 Cf. supra н. 27.
97 Cf. supra н. 27, B VI.
98 Привалова, op. cit., 124–135.

Кирпичников пише о текстовима чуда победе св. Ђорђа над аждајом.[99] Издваја се грчки учени и сиријски груби вид текстова. По грчком тексту, Господ жели да приведе хришћанству Селевкија, краља Ласе у Кападокији. Из унутрашњег непокретног мора (instar marum stagnis шаље змију која прождире људе. Долази ред и на цареву кћер Јелисаву. Свети Ђорђе долази и змија се смирује због присуства Христовог ратника. Светитељ говори Јелисави да појасом веже змију. Они потом заједно одлазе у град, где светитељ мачем сече змију. На том месту се подиже црква. У сиријском тексту су невешто повезани херојска легенда и хришћанско чудо. Актери су исти, али се град назива Вирит (Бејрут) и налази се у Сирофиникији, а по другим изворима зову га и Равлије (односно Диосполис или Лида). Светитељ оружјем побеђује аждају, а коњ је бесно гази. После тога је принцеза појасом везује и уводи у град.

На једној од керамичких икона из Винице рађених по калупу с краја IV века, су приказани стојећи св. Ђорђе и Христифор Кинокефалос. Обојица држе копље у рукама и забадају их у две главе аждаје која је представљена испод њих. Ово је прва сачувана представа св. Ђорђа победоносца.[100] Такође, међу фрагментима икона из Винице је очувана представа светог ратника коњаника који пробада аждају. Псеудо Кодин наводи да је у збирци цара Јустинијана постојала и икона чуда победе над аждајом.[101]

Прва сачувана сцена у монументалном сликарству се налази у Св. Варвари, у Кападокији, у месту Соганле (1006–1021 год.), где је приказан призор инспирисан сиријским текстом.[102]

У Грузији је од XI века сачуван велики број сцена чуда победе над аждајом, које су настале под утицајем грчког текста. У цркви села Ачи подигнутој крајем XIII века је чудо раширено на две сцене. На првој светитељ разговара с принцезом и држи ужетом змију, а на другој је уобичајена сцена пред градом, само што је светитељ крилат. У другим сценама грузијских циклуса, иконографија одговара грчком текстуалном опису. По узору на први текст настају прва руска сцена у циклусу из Старе Ладоге, прва грчка сцена у циклусу из Костура, као и прве две српске представе из Старог Нагоричина и Дечана. Српске сцене су сличније грузијским него грчким и руским. Код две последње сцене тежиште је на коњанику, док су принцеза и, нарочито, град умањени и поједностављени. Од свих сцена ове теме грузијских циклуса, старонагоричкој и дечанској је најсличнија сцена из Икви, из XI–XII века, с том разликом што су у грузијском циклусу врата града отворена. Фреска из Ваганеша и сцена са Струшке иконе су надахнуте текстом који се ослања на сиријски изворник, јер светитељ пробада аждају. Дечанска сцена је најсличнија нагоричкој. Веома редак случај да се сцена победе над аждајом укључи у нагорички циклус, можда дугује посвети цркве. Како је Нагоричино било посвећено св. Ђорђу победоносцу, логично је просудити да се творац циклуса одлучио за ретко решење: укључио је сцену победе у циклус. У нагоричком и дечанском циклусу је цртеж коња готово истоветан, што указује на јак утицај нагоричког. Коњ је представљен слично одговарајућем опису из сиријског текста, јер гази аждају копитама. Сем тог детаља, дечанска сцена је одраз текста који води порекло од грчког изворника, тим пре што се у наслову помиње град Ласа. У старонагоричкој сцени аждајин је реп у води, што одговара текстуалном опису по коме она излази из мора.

У другој зони источног зида травеја, северно, је сцена: *Осуда св. Ђорђа* (црт. X, 58). Ова и следећа сцена теку без раздвајања, пресечене су једино представом тробродне грађевине, на којој су једна страна двосливног крова видљивог гледаоцу и кров бочног брода, другачије сенчени. Такође је и прочеље осветљено јаче од других делова грађевине, што указује на извор светлости постављен лево од ње. У средини сцене је приказан цар како седи на престолу положеном на високом подијуму. Цар је у орнату византијског василевса позног периода, али на глави нема стему, већ трапезоидну круну, као и у првој сцени циклуса. Цар

99 Op. cit., 50–58.

100 Cf. К. Балабанов, *Керамичке иконе из Винице*, Београд 1991, 14.

101 Pseudo Codinus, *De officiis*, ed. Bonn, 48.

102 Cf. Walter, *The Cycle of St. George*, 357, н. 35 (старија, новија литература и датовање).

је леву руку наслонио на лево колено, док десницу држи у гесту говора. Престо с наслоном почива на подијуму који је при врху украшен орнаментом јајасте киме. Подијум је украшен и бифором изнад које је маска лавље главе исплаженог језика насликана у гризају. Лево од цара стоји мачоносац обучен у тунику, а држи мач с балчаком на горе. Испод њега на сликаној архитектури је украсна трака с мотивом конзолица (сл. 13 б). Сцена се са леве стране преноси на површине пиластра источне стране северног зида и северне стране источног зида друге зоне (црт. X, 588 а). Ту су приказана двојица дворјана у туникама и плаштевима, пребаченим преко леђа и леве руке. Десни дворјанин гестом руке подржава царев говор (сл. 13а). Између цара и св. Ђорђа приказаног на десној страни сцене налази се група од пет војника, а само је један у потпуности приказан, на челу групе. Св. Ђорђе стоји на подножју првог од три степеника који воде до подијума. Окренут је ка цару и држи руке у гесту говора. Војник приказан десно од њега вуче га ка месту извршења пресуде. Војник на глави има шлем са украсом на чеоном делу и штитником за нос, а на левој нози има везану украсну подвезицу. Сцену прати натпис: **и сѣдь ц(а)рь дадиѫ[нь] на прѣстолѣ висоцѣ повед҃ѣ с(ве)томоу гєѡргію оусѣкноути главоу.**

У натпису се поткрала грешка. Правилно је **повелѣ**, а не **повед҃ѣ**.

Иконографија сцене се обликовала према општем обрасцу за исте сцене у другим хагиографским циклусима, као што је на пример сцена испитивања светитеља. Међутим, у пратећем тексту прве сцене цар је означен као Диоклецијан. Иконографија представе оба владара је иста, мада је у текстуалним изворима различита. Наиме, по првобитном, цар Дадијан је персијски владар.[103] Зато се он некада представља као митска личност. По прерађеном тексту цар Диоклецијан је историјска личност и стога се представља као римски цар. Необично је помињање високог престола у натпису који прати сцену. Ни у једном тексту нема помена о таквом престолу. Најближа паралела је високи престо римских царева. Паралеле које су нам познате из сликарства су сачуване у два циклуса. На сцени исповедања вере царице Александре у Св. Софији кијевској, владар је представљен на високом престолу.[104] Други пример је друга сцена циклуса св. Ђорђа из Темске, XVII век.[105] Вероватно је представа тробродне базилике у сценама циклуса у Нагоричину и Дечанима црква св. Ђорђа, тим пре што је је у лунети изнад портала нагоричке сцене приказан св. Ђорђе. Пошто ова два циклуса, посебно у завршном делу, показују узајамност, логично је претпоставити да је и у дечанском приказана црква. Према опису прерађеног житија, на основу кога је формирана иконографија нагоричког циклуса, као и завршног дела дечанског циклуса, светитељ је погубљен у Никомедији. Никита Давид саопштава у тексту житија[106] да је светитељ обавезао свога слугу да пренесе његове земне остатке у Диосполис. Вероватно је по том опису настала нагоричка сцена сахране светитеља. У позадини сцене је приказан храм основе слободног крста, са екседрама истуреним у поље на угловима између кракова крста, тако да основа тежи октогону. У тражењу идеалног симболичног изгледа цркве, Григорије из Нисе уздиже и прославља ону која одражава крст.[107] Његов потпун опис идеалног хришћанског храма се подудара са изгледом здања из нагоричке сцене, заправо мартиријума св. Ђорђа.

У другој зони источног зида травеја је сцена: *Усековање Св. Ђорђа* (црт. X, 59). Ова је сцена наставак претходне; на њој се наставља сликана архитектура ниског зида са орнаменталном траком на којој је мотив конзолица. Св. Ђорђе је представљен на десној страни сцене и предњим делом тела је окренут ка посматрачу (сл. 13 б). Руке су му прекрштене на грудима, а врат смерно савијен на лево, очекујући ударац (сл. 15). Лево од њега стоји џелат, обучен у тунику, а ципеле су му увезане тракама за ноге до висине колена. Он снажним покретом забацује мач изнад главе и спрема се да зада смртоносни ударац. Здепаста фигура

103 Cf. supra н. 24, н. 25.
104 Судећи по текстуалном опису Мисливеца, op. cit.
105 Cf. Л. Павловић, *Манастир Темска*, Смедерево 1960, 26.
106 Cf. supra н. 27, B V.
107 Cf. Grabar, *Martyrium*, 152.

целата нас подсећа на остале фигуре мучитеља и посматрача из циклуса. Сцену прати натпис: оусѣкновенїе главы с(ве)томоу гєѡргию.

Ова и претходна сцена теку истовремено, можда услед жеље да се подржи решење из Нагоричина. Иконографска појединост која сцену дечанског циклуса одваја од осталих је став мученика. Наиме, готово увек се св. Ђорђе приказује из профила у погнутом, готово клечећем положају.

Дуги циклуси св. Ђорђа, у које се убраја и дечански, су целовити. Обично су они превасходно засновани на једном текстуалном узорку, а остварени прилагођавањем такве основе законитостима приказивања циклуса св. Ђорђа. Текстуални основ циклуса св. Ђорђа у Дечанима је првобитно житије. Све приказане муке припадају опису првобитног житија (сем мучења у кречу и мука описаних у оба житија), а на директан утицај тог текста указује део натписа уз сцену осуде на смрт, у коме се помиње Дадијан. Додуше, у сцени испитивања је име цара у натпису Диоклитијан.

Дечански циклус показује највише заједничког са осталим циклусима у сценама мука, јер је већина осталих сцена преузета из нагоричког. Услед једноставности изгледа сцена мука, утицај се најпре увиђа у избору и у редоследу. Сличан је избор почетних сцена дечанског циклуса и циклуса из цркве села Крица, са Крита. Ту су приказане исте сцене, али поређане другачијим редом. Иначе, у начину компоновања циклуса, дечански личи на све обимне циклусе св. Ђорђа XIII и XIV века: Синајска икона, Нагоричино, Хелијана, Дечани, Убиси. У свим наведеним циклусима је очигледан утицај обе верзије житија. Управо због тога можемо рећи да је од XIII века постојао јединствен образац циклуса који је подразумевао следеће сцене: Испитивање; Батинање (и или бичевање); Мучење на точку; Мучење у кречу; Мучење раздрањем; Васкрсење умрлога; Оживљење Гликеријевог вола; Обарање идола; Чудо победе над аждајом (сем у Хелијани); Усековање. Када се издвоје наведене сцене и прегледају преостале, установљава се утицај једне или друге врсте житија: икона са Синаја (првобитно); Нагоричино (прерађено) Хелијана (првобитно); Дечани (првобитно); Убиси (прерађено). Сличност ових циклуса је само општег карактера, јер стил чини да се разликују исте сцене различитих циклуса, било да су настале истовремено, било да их дели време.

Циклус св. Ђорђа из Старог Нагоричина је утицао више на дечански циклус него што се до сада мислило. Завршетак тока сликаног житија је исти: Васкрсење умрлога; Оживљење Гликеријевог вола; Обарање идола; Чудо победе над аждајом; Осуда на смрт; Усековање. У нагоричком циклусу су приказане на крају, после усековања, још две сцене, сахрана и усековање преобраћеника. Ретки су циклуси у којима је приказано више од једног чуда у следу. Чудо победе над аждајом је укључено једино још у циклусе из цркве села Убиси, после осталих чуда, и цркве села Андири, између две сцене мука. Циклус св. Ђорђа у цркви села Убиси је сличан нагоричком и дечанском и по томе што се у њему представљају иста четири чуда при крају циклуса.[108] Тврдња се не односи на грузијске циклусе који се углавном састоје од посмртних чуда светитељевих, те нису узети у разматрање. Осуда светитеља на смрт је приказана једино у ова два српска циклуса, поред циклуса са житијне иконе из Костура и, можда, Курбинова.[109] Важно је запазити да се набројаних шест сцена налазе у Дечанима на најпогоднијим зидним површинама.

Такође, видљива је иконографска подударност детаља на сценама оживљења Гликеријевог вола, чуда победе над аждајом, осуде на смрт и усековања. На сцени оживљења Гликеријевог вола се први пут представљају два вола, а не као до тада само један. На сцени чуда победе, светитељев коњ је готово потпуно верно пресликан са сцене нагоричког на сцену дечанског циклуса. Сликана архитектура града у оба циклуса је сличног цртежа. Ипак, у начину на који су повезане нагоричке и дечанске сцене осуде на смрт и усековања се

108 Mark–Weiner, op. cit. 49–50 (Андири); Лордкипанидзе, op. cit., 97–108 (Убиси).

109 Иконографија циклуса са иконе у потпуности прати опис првобитног житија и неке представљене сцене се јављају само на њој, cf. M. Chatzidakis, *Byzantine Museum*, Athens 1986, 2, 17. Томековић сматра да је у Курбинову представљена осуда, за разлику од других проучавалаца (op. cit.).

остварује највећи степен блискости ова два циклуса. У оба циклуса ове две сцене нису раздвојене бордуром. Иначе су остале сцене дечанског циклуса раздвојене бордуром. Такође, у позадини између сцена осуде на смрт и усековања у оба циклуса је представљена тробродна базилика, мартиријум или црква св. Ђорђа. И у осталим дечанским сценама сликана архитектура има улогу дочаравања одређених зграда.

Здање слично хипетралном толосу, приказаном у сцени обарања идола дечанског циклуса, се среће у позадини сцена обарања идола циклуса св. Николе у Дечанима и Доње Каменице.[110]

Детаљ који највише збуњује у дечанском циклусу је представа подијума на коме се налази престо у сцени осуде. Можда је цртеж за представу подијума такође потекао из нагоричког циклуса. У сцени обарања идола је испод храма представљен подијум, а на прилазном степеништу храма бифора.

Две сцене мука ова два циклуса показују извесну сличност. На дечанској сцени мучења батинањем су приказана четворица мучитеља и светитељ на подлози од мермера, док су на нагоричкој сцени мучења бичевањем приказана два мучитеља и два помагача а светитељ је такође положен на мермерну подлогу. Сцене су иначе различите, делимично и због разлика између оквира сцена на површини зидова који су их примили. О степену сличности нагоричке сцене мучења укивањем металних клинова и дечанске сцене мучења гвозденом усијаном обућом је тешко доносити закључак, јер је дечанска сцена веома страдала. Ипак, по ономе што се види, сцене су сличне. У обема су приказана четворица мучитеља и светитељево тело је дато у истом положају. Мученик је обучен у тунику и плашт, док се на осталим сценама мучења у Дечанима он приказује са белом тканином око паса, као и у Нагоричину, сем на сцени мучења копљем.

Остале сцене мука дечанског циклуса су веома сличне савременим византијским циклусима св. Ђорђа. Сцене мучења на точку и мучења у кречу су посебне само по сликаревој имагинацији, јер је он морао да пренесе иконографски клише у неодговарајући оквир сцене. Истина је да извесне сцене мука из Дечана и Св. врача из Костура подсећају једна на другу, али су дечанске сцене свакако сличније онима које су настале у XIV веку.

Површина зидова капеле на којима је уметник требало да изведе сликано житије је свакако утицала на избор сцена и ток циклуса. У разматрању понуђених зидних површина, сликар је изабрао источни зид, непрекинут отворима и доступан оку гледаоца. На њему је представио саму жижу циклуса, архетипне сцене култа. Решење је одлично замишљено, јер гледалац, посматрајући капелу, доживљава визуелно издвојен источни зид у односу на остале површине. Мучења светитеља су приказана само у вишим зонама капеле, у травеју, сводовима и лунетама, у складу са византијским веровањем да сама зграда цркве почива на крви мученика.

Дечански сликар није епигонски настављач сликарства нагоричког циклуса, већ он преузима углавном део тока циклуса, као и детаље из иконографије сцена које га сачињавају. Када то чини, он модификује детаље и композицију сцена, видевши их преломљене у светлу сопственог калеидоскопа. Такође, његово је дело настало по другачијем текстуалном узору. Христофер Валтер каже да је дечански циклус енциклопедијског карактера. Ово тачно одређење нам помаже да схватимо настанак обимног дечанског циклуса. Он почива на тексту првобитног житија или на рукопису неке ерминије сачињене по том опису; угледању, па чак и готовим скицама делова нагоричког циклуса; савременог начина приказивања циклуса св. Ђорђа, поготово сцена мука; као и свеукупне византијске иконографије. На основу врло шароликог основа, сликар је на површинама капеле, тешким за рад, испричао јединствену причу са језгром представљеним на источном зиду.

110 Mark–Weiner, op. cit., 234, n. 11–13.

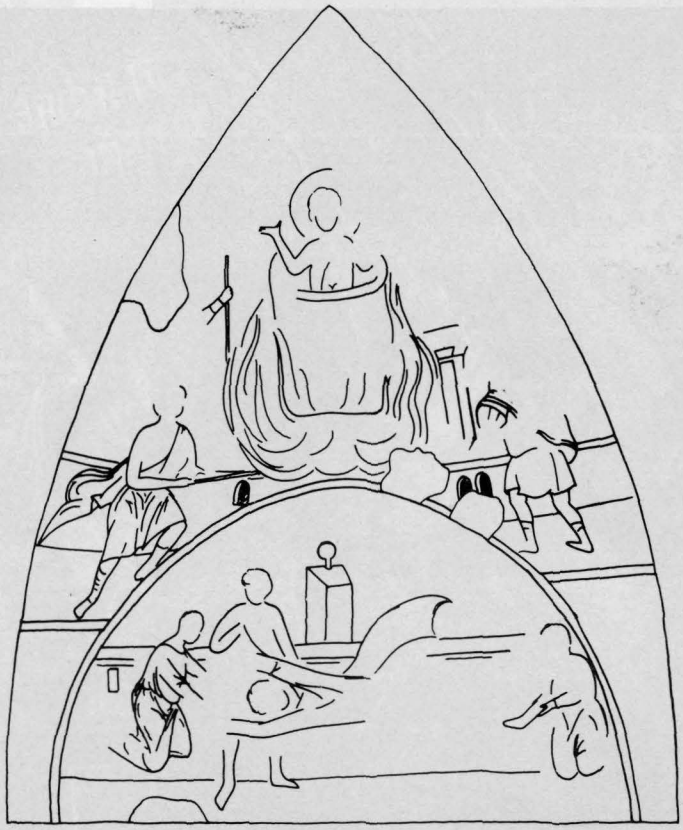


Сл. 1. Св. Стефан Првомученик; Служба архијереја — Fig. 1. St. Stephen the First Martyr; Officiating Church Fathers



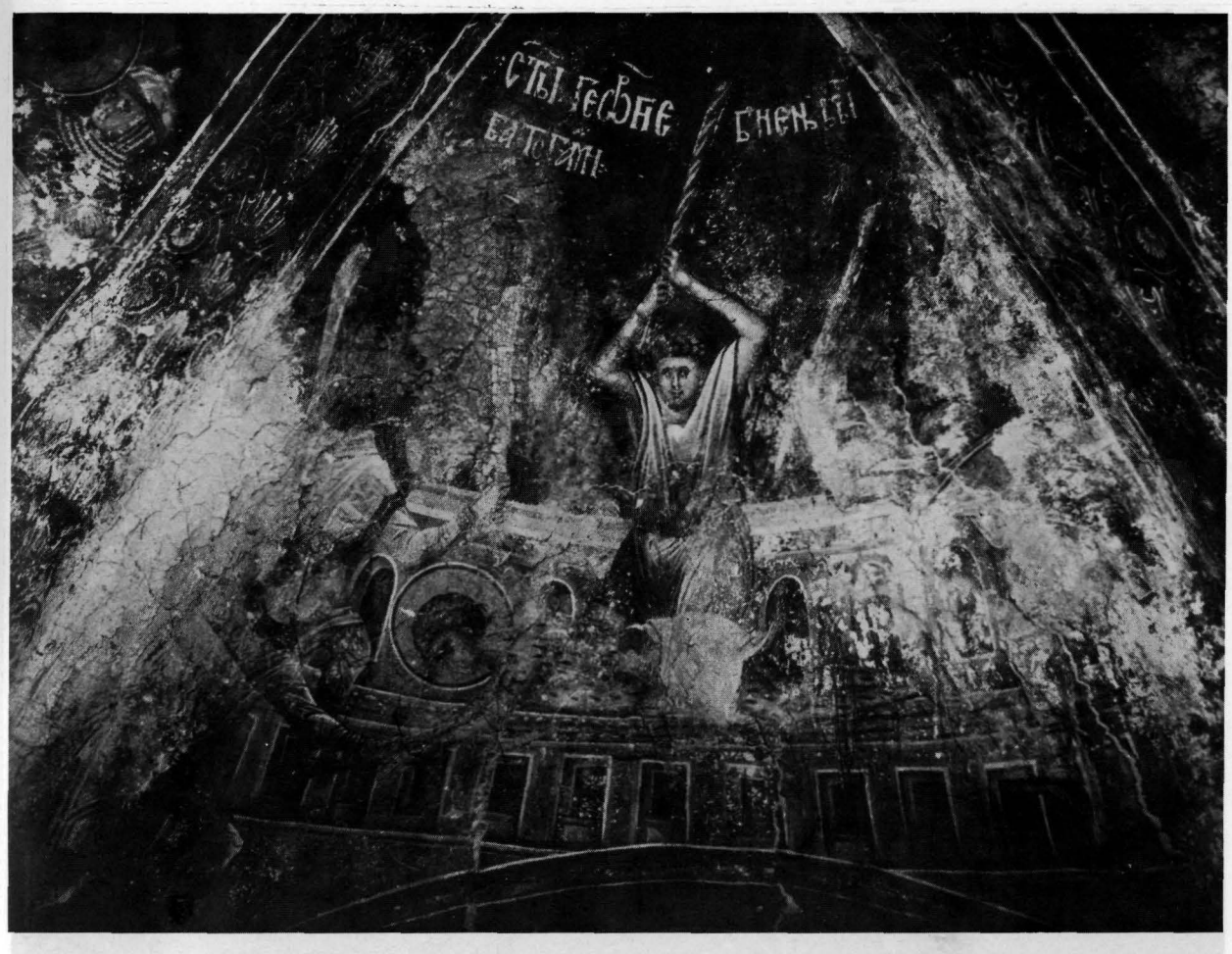
Сл. 2. Св. Ђорђе пред царем Диоклецијаном; Св. Ђорђа муче на точку — Fig. 2. St. George Speaking to Diocletian; St. George on the Wheel

Сл. 3. Св. Ђорђа кувају у котлу; Св. Ђорђу навлаче гвоздене чизме (цртеж А. Нитић) — Fig. 3. St. George Thrown into the Lime Pit; St. George Wearing Heated Boots (drawing by A. Nitić)



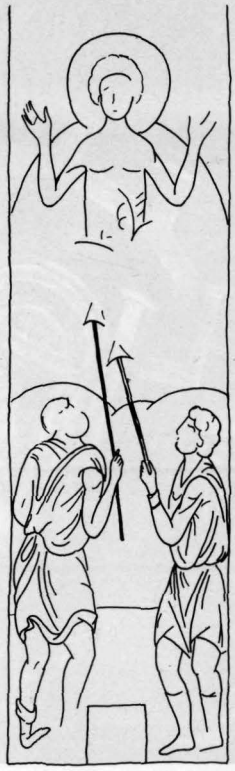
Сл. 4. Св. Ђорђа воде у тамницу
Fig. 4. St. George Taken into Prison





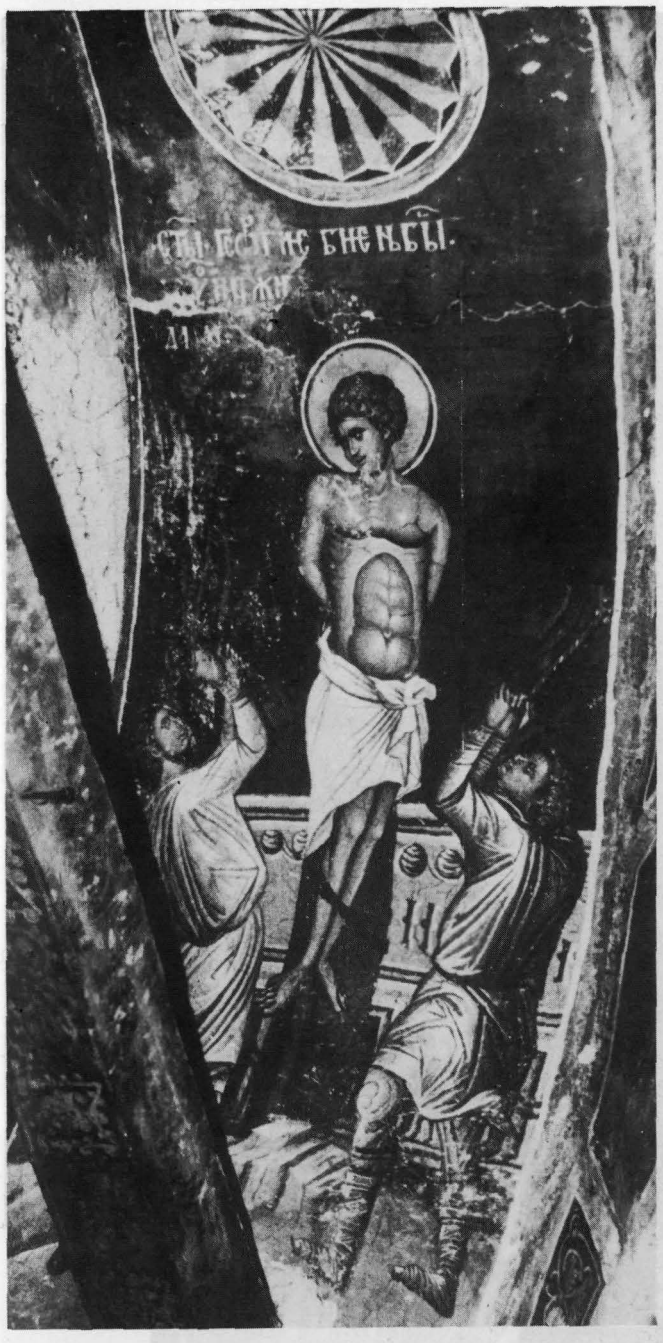
Сл. 5. Св. Ђорђа бију батинама — Fig. 5. Beating of St. George





Сл. 6. Св. Ђорђу тргају кожу гребенима (црт. А. Нитић)
Fig. 6. Scraping of St. George (drawing by A. Nitić)

Сл. 7. Св. Ђорђа муче у кречу (цртеж А. Нитић)
Fig. 7. St. George in the Cauldron (drawing by A. Nitić)





Сл. 8. Св. Ђорђа шибају волујским жилама — Fig. 8. Flagellation of St. George

Сл. 9. Св. Ђорђа жаре свећама — Fig. 9. St. George Burned with Torches





Сл. 10а. и 10б. Св. Ђорђе васкрсава умрлог
Fig. 10a and 10b. St. George Raising
the Dead to Life



Сл. 11. Св. Ђорђе обара идоле — Fig. 11. St. George Destroying Idols





Сл. 12а. и 12б. Св. Ђорђе оживљава вола Гликеријевог (детаљ) — Fig. 12a. and 12b. St. George Restoring the Ox of Glycerius to Life (a detail)



Сл. 14. Св. Ђорђе побеђује аждају — Fig. 14. St. George Rescues the Princess



Сл. 13а. Осуда св. Ђорђа — Fig. 13a. Sentencing of St. George



Сл. 13б. Осуда св. Ђорђа — Fig. 13b. Sentencing of St. George



Сл. 15. Усековање св. Ђорђа (детаљ) — Fig. 15. The Beheading of St. George

THE PEĆPAL FAMILLY CHAPEL

BOJAN M. POPOVIĆ

Ktitoral komposition, liturgical komposition, as well as the cycle of St. George testify that the north–eastern corner of the nartex can be considered a separate entity–a chapel. Tombstones, as well as the sarcophagus in this space add to this conclusion. In the chapel was burried Marina–Vitoslava Pećpal and in the south western corner of the nartex monk Jefrem, former Đurđe (George) Ostouša Pećpal, the suposed ktitor of the chapel. In spite of numerous consekutively connected facts that are in accordanse with one another that lead to the conclusion that Đurđe is the ktitor, it is safer to name the chapel as the chapel of the Pećpals.

The hagiographical texsts of Saint George are grouped into these versions, that are called the original and re–made. The original is distinguished by a greather number of tortures and miracles, that limit the re–made to a hagiographical story closer to the christian dogma. A somewhat altered original hagiography existed, to which an author added a description of childhood and a sligtly more detailed description of the tortures, while he set aside the two resurrections as inapropriate. The texts with the most detailed descriptions and the largest number of scenes had the strongest influence. There also exsisted a series of textual descriptions of posthumous miracles of the saint, in which the description of the miracle of victory over the dragon was the most important.

In the Middle–Byzantine period, when the cycle of St. George first appears (11th century), a greater dependance of the cycle on textual model is found than in the future(exept in Post–byzantine cycles). Cycles differ very much in contents, and are divided according to different regions of the Byzantine civilisation.

Unity of the iconography of the cycle of St. George is for the first time found in the cycles from the 13th century. Cycles were formed on hagiographical texts, but also on the base of the whole Byzantine iconography, either Gospel or hagiographical cycles. It is possible that the text of some Ermynia or a complete sketch taken from the exemplary cycles had influence on them. So, some details even scenes from the Dečani cycle are derived from the Nagoričino cycle. Although, the details or scenes from Dečani weren't literary copied, but are the result of the painter's inspiration with the Nagoričino cycle.

The style of the Paleologian renaissance, together with the wide basis of the creation of the cycle allowed exentive cycles of varioys appearance, construction and story. However, in all of them a common pattern of creation is felt, in which a common pattern of creation must be included: interrogation, Beating (and/or flogging), torture on the wheel, scraping, resurrection of the dead, resurrection of the ox, miracle of the victory over the dragon (exept in heliana cycle), beheading. If these scenes are exepted from the exentive 13th and 14th cenury cycles, which the Dečani cycle resembles and is included in, one can tell the influence of one or another version of hagiography: the icon from Sinai (original), nagoričino (re–made), Heliana (original), Dečani (original), Ubisi (re–made),

The cycles from Nagoričino and Dečani are very connected. So, the last six scenes of the Nagoričino cycle exept the last two were the model for the forming of the last part of the dečani cycle. Although the cycles were created under the influence of differend kinds of hagiography, the painter didn't have the difficulty with taking over the last part of the nagoričino cycle because of the existence of the common pattern of all the cycles of St. George. The same illustration of the ending of lifestory of St. George as in Nagoričino and Dečani could only be found in the later cycle in Ubisi.

The only full connection with the hagiography from XIV century is found in Serbian cycles from Rečani, Sopoćani and in the hagiographical icon from Struga. These three Serbian cycles were created under the influence of original hagiography. However, almost all the cycles differ from the hagiographical text. It is possible to find the influence of ermynia as it is the case with the Nagoričino cycle.

The creator of the Dečani cycle had a difficult task in front of him adapting the cycle to the unfavourable wall areas. The painter was conscious that the cycle could be, to the whole extend, only conditionally connected. Logically, he places the first scenes of the cycle at the wault of the chapel. Then, he shifts the story to the lunettes, managing to place the higly important scene of the tortyre of the wheel on the eastern wall. Scenes of the tortures are symbolically placed on the arch intrados, because, as a story says, the church lies on the blood of the martyrs. The two scenes of resurrection are placed on the northern wall and the last part of the cycle on the eastern wall. The eastern wall is singled out as a unit on which the choise and importance of the scenes create a "mini cycle".

The cycle in Dečani is the evidence that the painting wasn't nor it should be a direct illustration of the hagiography because the transfer from the text or the idea of the cycle to the painting was planned on sight.

IV
СЛИКАНИ ОРНАМЕНТИ

СЛИКАНИ ОРНАМЕНТИ У ДЕЧАНИМА. МОТИВИ И РАСПОРЕД

АЛЕКСАНДРА НИТИЋ*

Мотиви орнамената из олтара, наоса и припрате (1–6)

1–4 Мотиви орнамената са ребара крстастих сводова
5–6 Мотиви орнамената из углова композиција

Мотиви орнамената из олтара (7–19)

7–10 Мотиви из углова крстастог свода (7 – слично као мотив бр. 108; 8 – слично као бр. 14; 9 – сличан бр. 1; 10 – слично као бр. 40)
11 Мотив са корнише
12 Мотив изнад доње зоне фигура
13–15 Мотиви са пиластара
16 Мотив из темена свода протезиса
17–18 Мотиви из прозора протезиса (17 – слично бр. 182 из припрате)
19 Мотив са пиластра (слично бр. 89)

Мотиви орнамената из куполе (20–30)

20 Орнаментална трака између Небеске литургије и фигура пророка
21 Орнаментална трака у подножју тамбура (изнад фигура јеванђелиста)
22–29 Мотиви орнамената из прозора (24 исто као бр. 22; 28 сличан бр. 23)
30 Орнамент из пандантифа (испод фигура јеванђелиста)

Мотиви из углова сводова у наосу (31–35)

31 Мотиви слични мотивима бр. 5 и 6
32 Мотив сличан бр. 40
33 Мотив сличан бр. 108
34 Мотив једнак мотиву бр. 4 на ребрима
35 Мотив са потрбушја лукова у западном делу наоса, сличан мотиву бр. 102

Узорци орнамената из прозора (потрбушја лукова над прозорима) на јужном и северном зиду наоса (36–43)

36–39 јужни зид (капела Св. Николе)
40–43 северни зид (капела Св. Димитрија)

* Неколико цртежа орнаменталних мотива урадила је Гордана Вељановић. Архитектонске цртеже израдили су Владимир Мако и Владимир Кулић.

Узорци орнамената око прозора на јужном и северном зиду наоса (44–57)

44–51 јужни зид (44 – слично као бр. 62; 45 – слично бр. 65; 46 – слично бр. 89; 48 – слично бр. 79; 49 – слично бр. 61; 50 – слично бр. 44)
52–57 северни зид

Мотиви орнамената са пиластара у наосу (58–115)

58–59 источни зид (59 – слично као бр. 65)
60–76 јужни зид
77–99 западни зид (81 – слично као бр. 89; 82 – слично као бр. 108; 83 – слично као бр. 117; 85 –слично као бр. 81; 86 слично као бр. 88; 93 и 95 – слични бр. 92)
100–115 северни зид (107 – слично бр. 105)

Мотиви орнамената са стубаца у наосу (116–138)

116 Поткуполни североисточни стубац
117 Поткуполни југозападни стубац
118–119 Поткуполни северозападни стубац (118 – у горњој зони орнамент је сличан бр. 109, у средњој сличан је бр. 92, а у доњој зони је мотив за који је приложен цртеж; 119 – слично бр. 53)
120–127 Бочни југозападни стубац (121 – слично бр. 65; 123 и 124 – слично бр. 99; 126 – слично бр. 109; 127 – слично бр. 117)
128–135 Бочни северозападни стубац (128 – слично бр. 100; 129 – слично бр. 88; 130 – слично бр. 109; 131 – у горњој зони мотив је сличан бр. 118, а у доњој бр. 112; 132 – исто као бр. 130; 133 – слично бр. 100; 134 – слично бр. 112; 135 – исто као бр. 133)
136 Југозападни поткуполни стубац
137 Северозападни поткуполни стубац
138 Северна страна бочног северозападног ступца (изнад сцене Св. Нестор убија Лија)

Мотиви орнамената из олтара капела Св. Николе (139–145)
и Св. Димитрија (146–152)

139 Предња страна апсидалног лука
140 Корниша (слично бр. 11)
141 Прозор
142–145 Мотиви са пиластара (143 – слично бр. 55; 144 – у горњем делу мотив је сличан бр. 47, а у доњем делу бр. 142)
146 Предња страна апсидалног лука (слично бр. 54)
147 Корниша (слично бр. 12)
148–152 Мотиви са пиластара (150 – слично као бр. 92; 151 – слично бр. 89; 152 – слично бр. 88)

Мотиви орнамената из припрате (153–244)

153 Мотиви из углова композиција (слично бр. 5 и 6)
154–162 Мотиви са прислоњених лукова (154 – слично бр. 14; 155 – слично бр. 62; 156 – слично бр. 89; 157 – мотив "слова"; 158 – слично бр. 156; 160 – слично бр. 149; 161 – слично бр. 156; 162 – слично бр. 155)
163 Мотив са пиластара уз источни зид (горња зона)
164–173 Розете са потрбушја лукова (166 и 172 – слично као бр. 164; 167 – уништено; 168 – врло слично бр. 173; 170 – диск)

174–182 Мотиви орнамената из прозора (175 – слично бр. 182; 176 – слично бр. 141, доста оштећено; 177 – слично бр. 40; 180 – слично бр. 87)
183 Мотив над јужним улазом у припрату
184 Мотив који тече хоризонтално изнад доње зоне стојећих фигура
185–244 Мотиви са пиластара у припрати (цртежи Гордане Вељановић)
185–191 Јужни део источног зида (190 – слично бр. 106; 191 – слично бр. 88)
192–206 Јужни зид (192 – слично као бр. 108; 193 и 196 – слично бр. 109; 197 и 198 – слично бр. 88; 200 – слично бр. 109; 201b – слично бр. 88; 202 – слично бр. 96; 203 – слично бр. 89; 204 – слично бр. 90; 205 – слично бр. 111; 206 – слично бр. 53)
207–222 Западни зид (207 – слично бр. 90; 208 – слично бр. 88; 209 – слично бр. 80; 210 – слично бр. 108; 211 – слично бр. 90; 212 – слично бр. 89; 214 – слично бр. 88; 215 – слично бр. 102; 216 – слично бр. 100; 217 – слично бр. 54; 218 – слично бр. 109; 220 и 221 – слично бр. 88; 222 – слично бр. 90)
223–238 Северни зид (223 – слично бр. 103; 224, 228a, 229–231 и 233 – слични бр. 88; 225, 228b – слични бр. 109; 226 и 232 – слични бр. 53; 227 – слично бр. 96; 235 и 238 – слични бр. 108; 237 – слично бр. 105)
239–244 Северни део источног зида (239 и 240 – слични бр. 109; 241 слично бр. 89; 244 – слично бр. 104)

Сокл

1 Мотиви из олтара
2 Мотиви из тамбура куполе
3–11 Мотиви са поткуполних стубаца у наосу (3 – сличан бр. 6; 4 – сличан бр. 6, а изнад њега је трака са мотивима животиња и птица, означена са 4a; 5 – изнад овог мотива је трака са две птице означена са 5a; 6 – изнад овог мотива је трака са две птице; 8 – изнад овог мотива је трака са две птице; 9 – слично бр. 7; 10 – слично бр. 8; 11 – мотив круга)
12–14 Мотиви са западног зида наоса (12 – мотиви ромба; 13 – мотив круга сличан мотиву из припрате бр. 17; 14 – имитација мермера, веома оштећено)
15–16 Мотиви са северног зида наоса (15 – мотив круга, сличан бр. 17; 16 – мотив квадрата изнад кога је трака са две птице, означена са 16a)
17–18 Мотиви из припрате

Орнаменти на дрвеним гредама

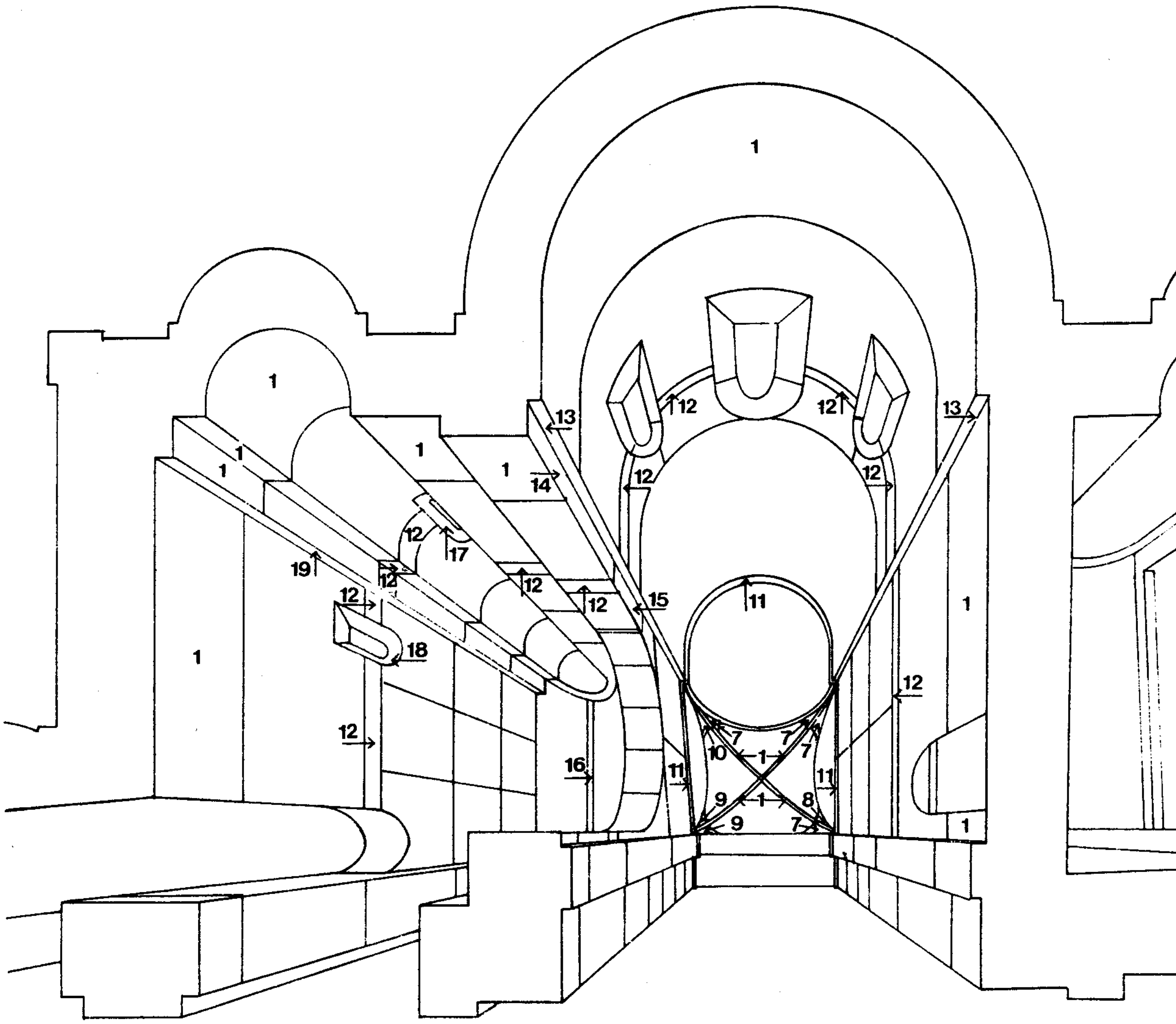
1– 2 Мотиви из западног травеја наоса
3– 5 Мотиви из капеле Св. Николе
6–17 Мотиви из припрате

PAINTED ORNAMENTS IN DEČANI. MOTIFS AND DISPOSITIONS

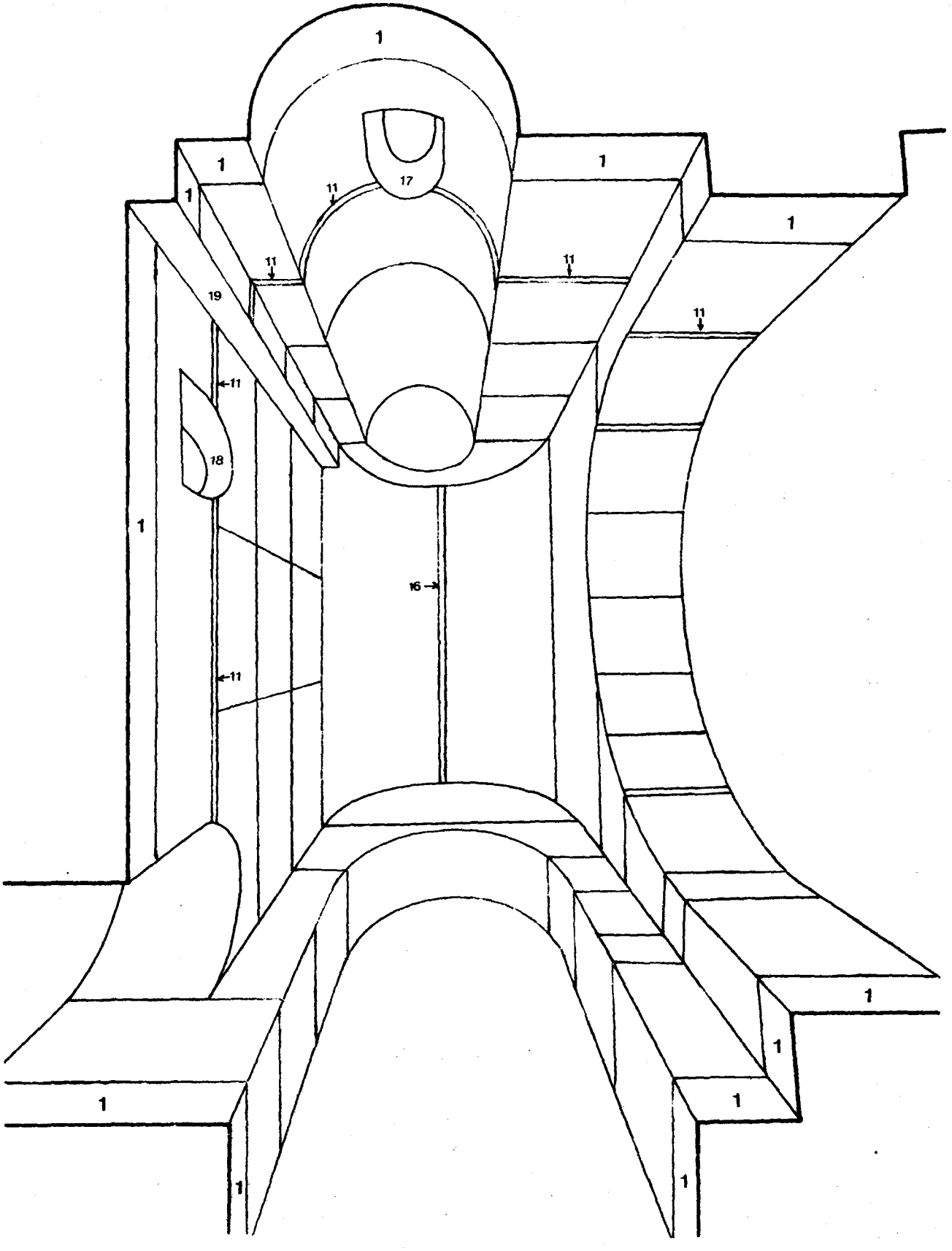
ALEKSANDRA NITIĆ

This chapter presents perspective illustrations of the different areas in the church with the distribution of the ornamentation drawn in. Separate illustrations present the distribution of ornamentation in the altar area (Illust. XI–XIa), the area under the dome (Illust. XII), in the southern, western and northern bays of the naos (Illust. XIII, XIV, XV), in the parecclesion of St. Nicholas (Illust. XVI–XVIa), in the parecclesion of St. Demetrius (Illust. XVII), and in the middle, southern and northern naves of the nartex (Illust. XVIII, XIX, XX).

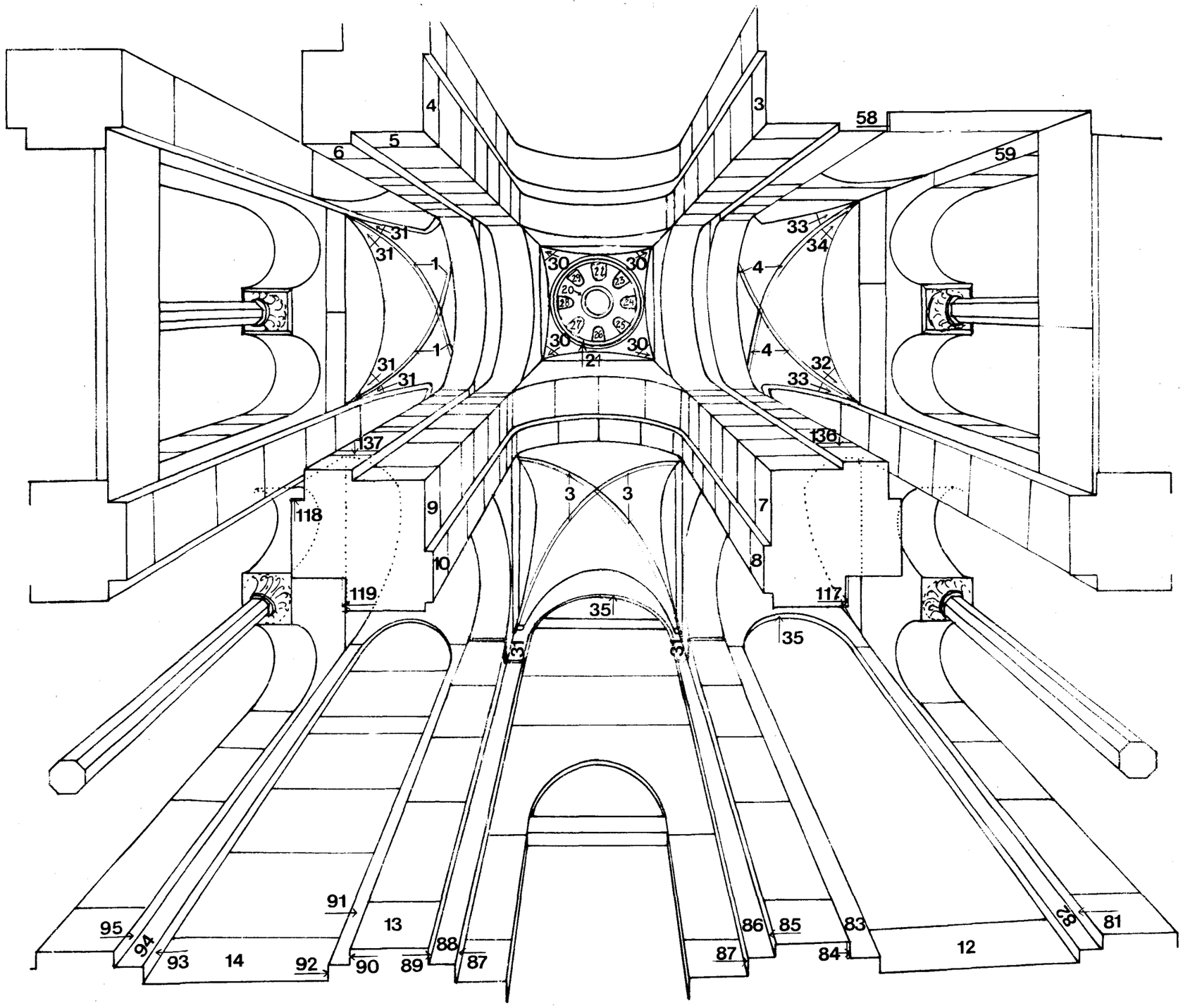
Along with the illustrations of perspective views of the church areas, made by V. Mako and V. Kulić, are illustrations of individual ornamentation motifs and their disposition, made by Aleksandra Nitić.



Црт. XI. Распоред орнамената у олтарском простору — Sch. XI. Disposition of the ornaments in the bema

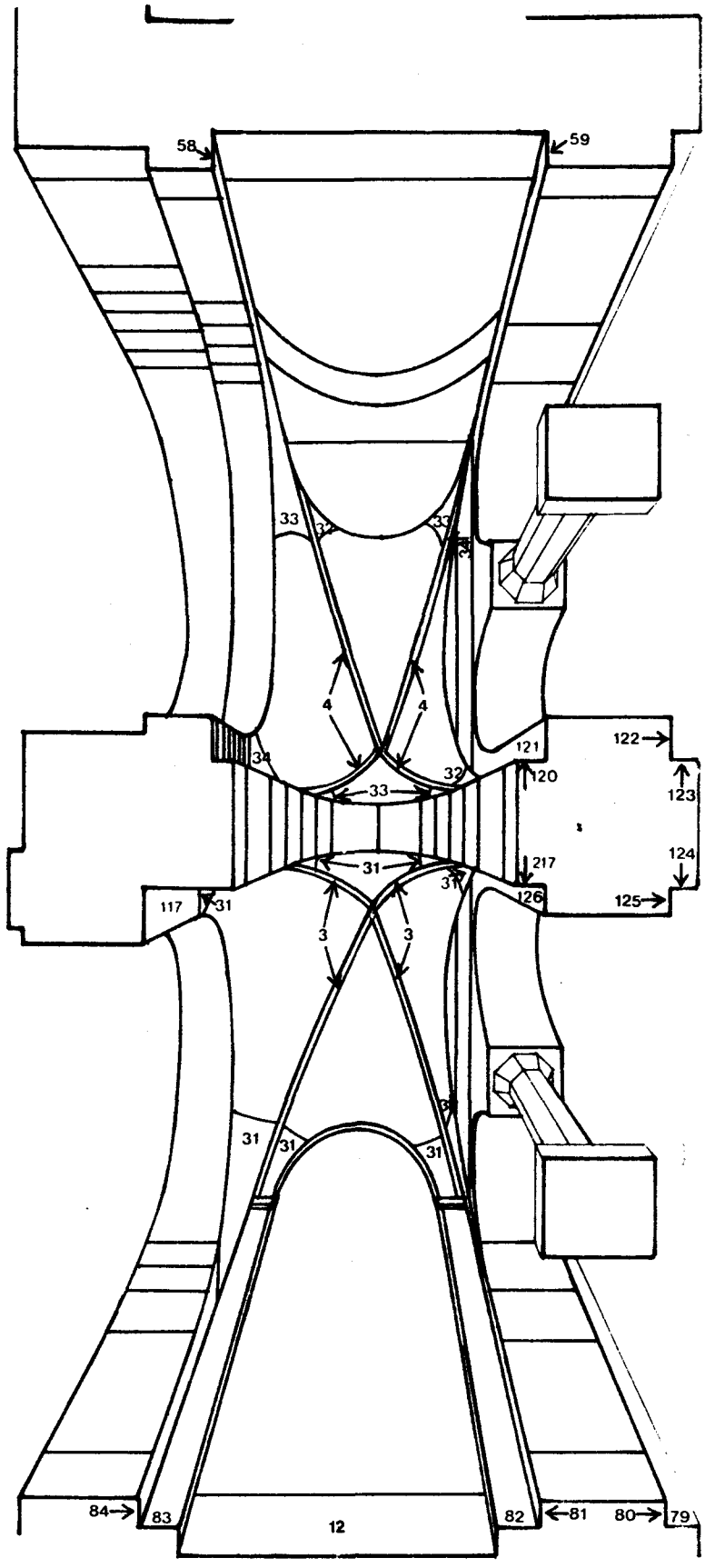


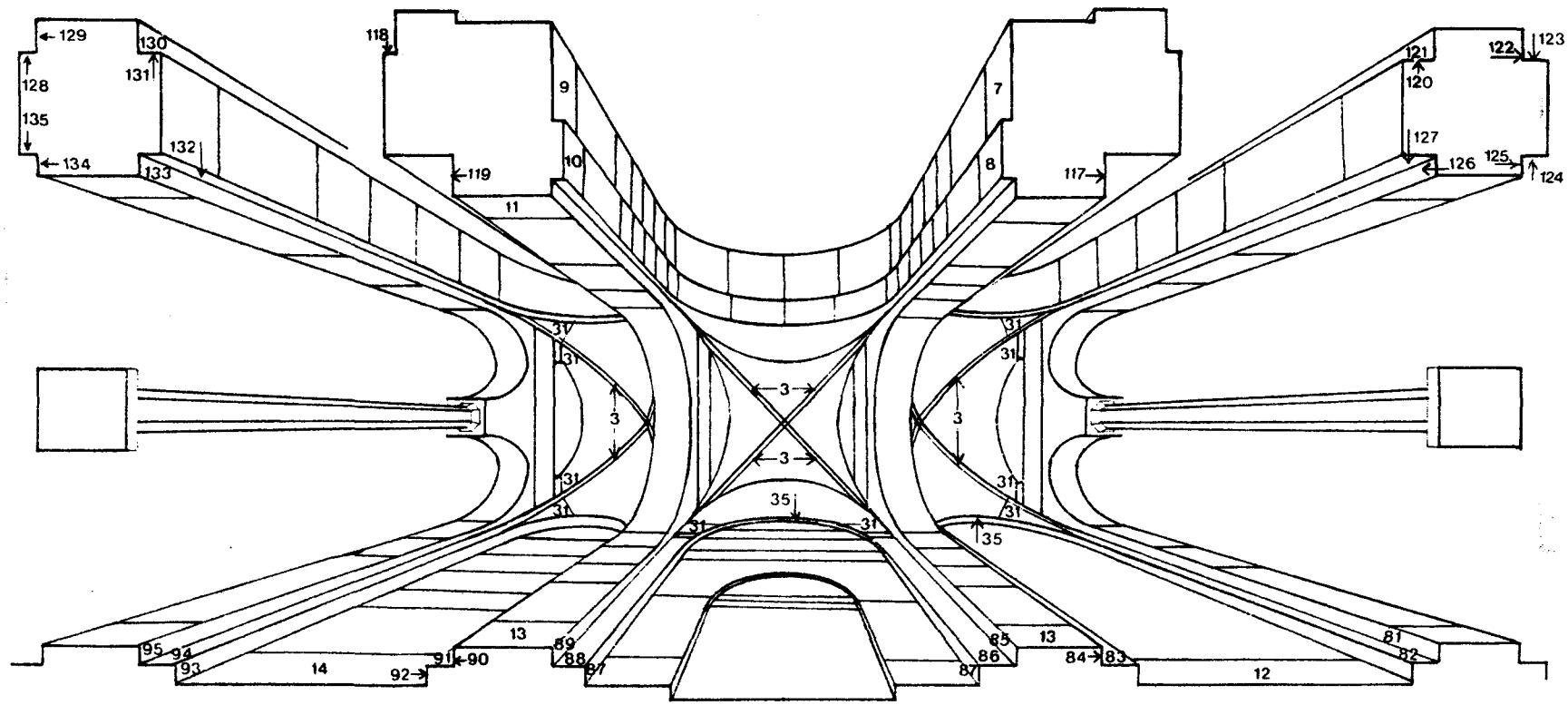
Црт. XIa. Распоред орнамената у проћесису — Sch. XIa. Disposition of the ornaments in the prothesis



Црт. XII. Распоред орнамената у поткуполном простору — **Sch. XII.** Disposition of the ornaments in the area under the dome

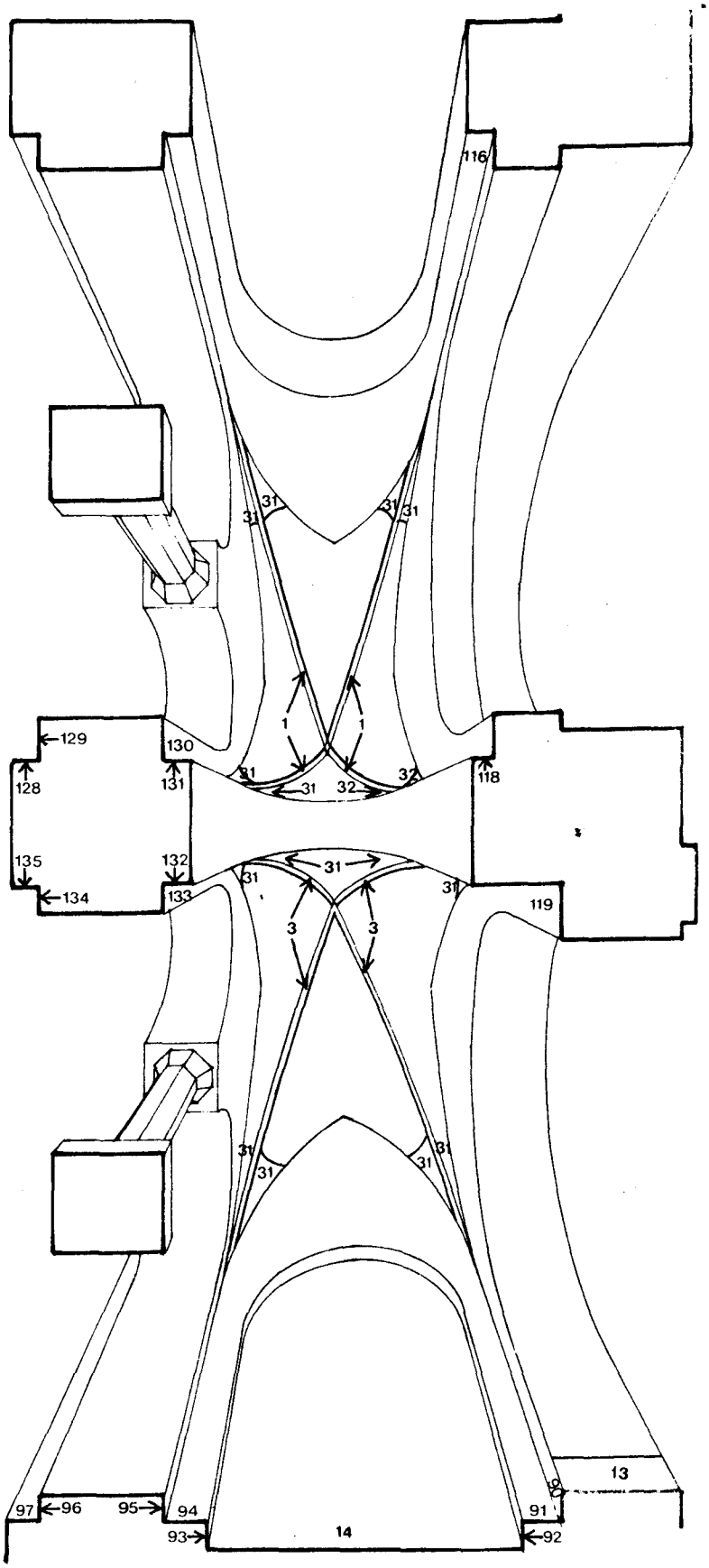
Црт. XIII. Распоред орнамената у јужним травејима наоса — Sch. XIII. Disposition of the ornaments in the south bays of naos

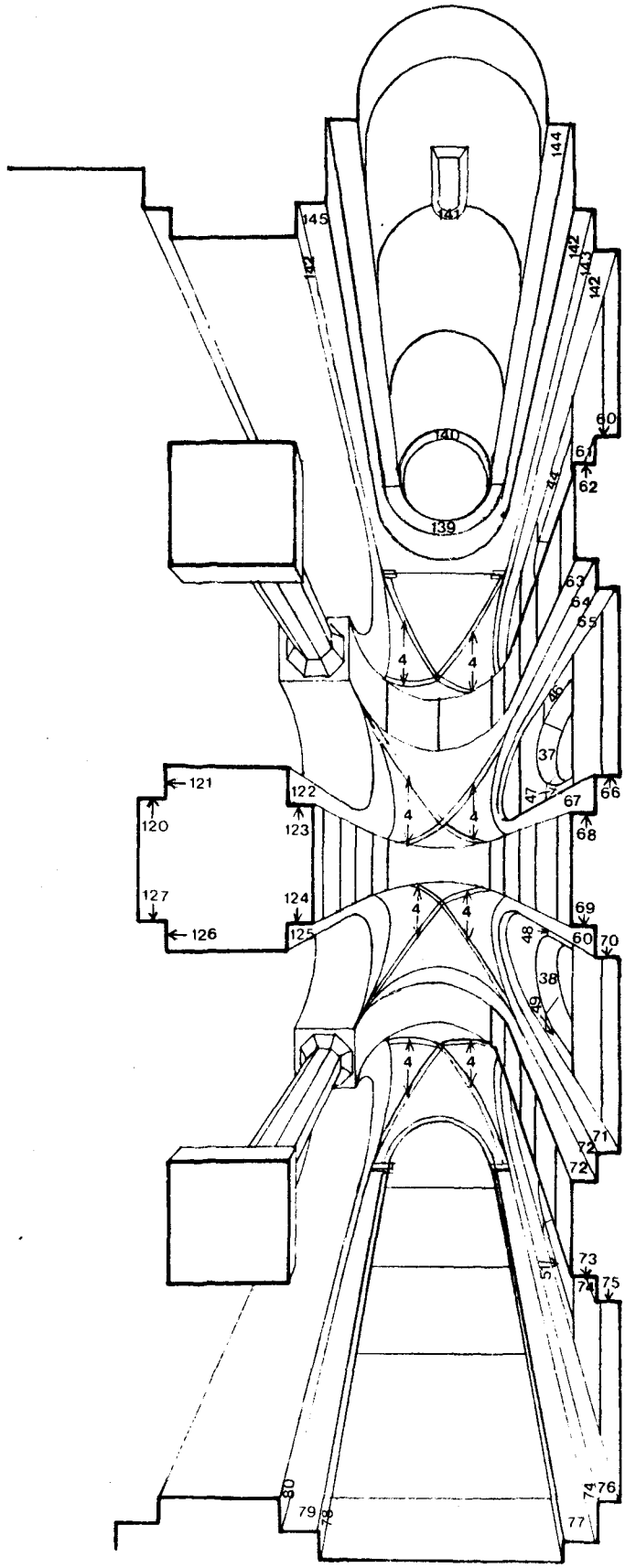




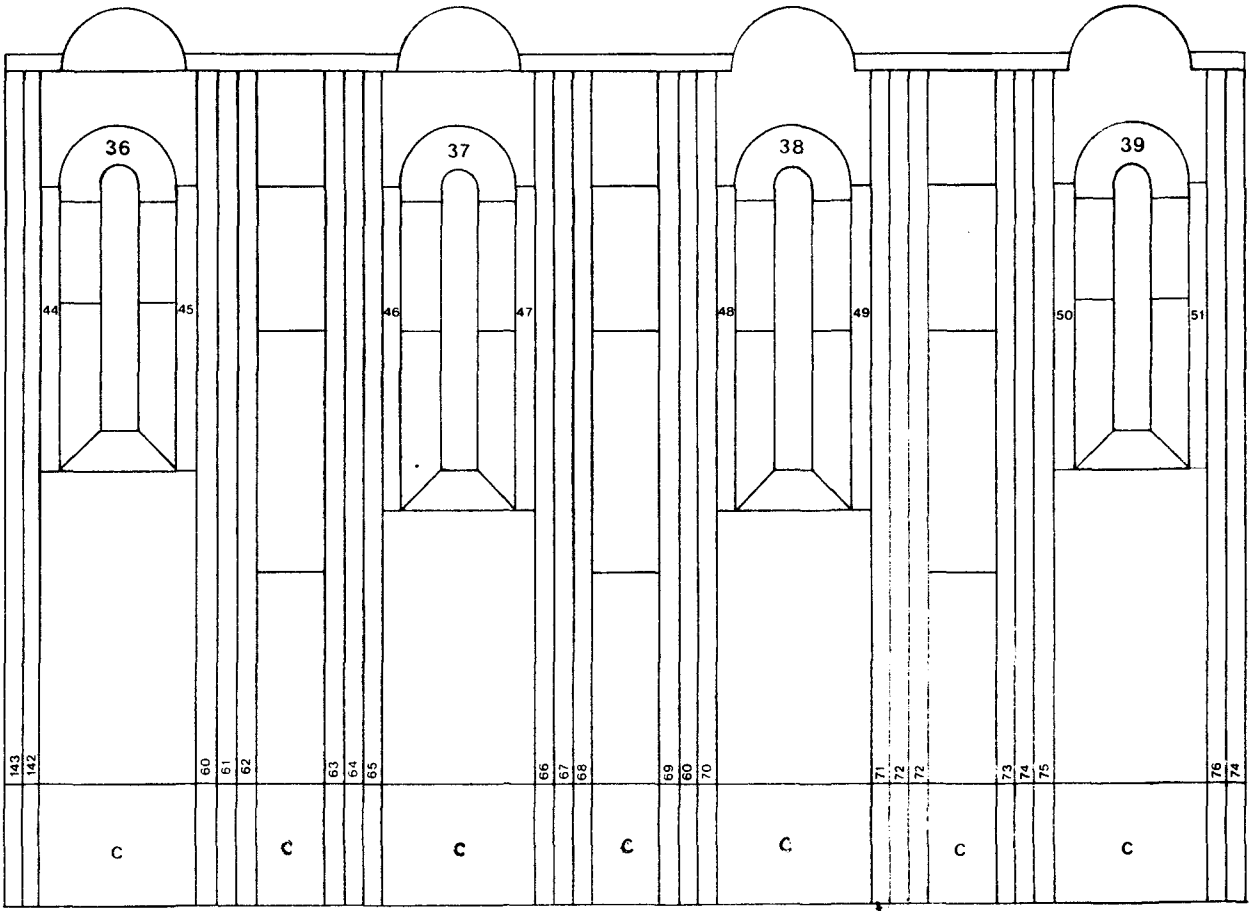
Црт. XIV. Распоред орнамената у западним травејима наоса — Sch. XIV. Disposition of the ornaments in the west bays of naos

Црт. XV. Распоред орнамената у западним травејима наоса — Sch. XV. Disposition of the ornaments in the north bays of naos

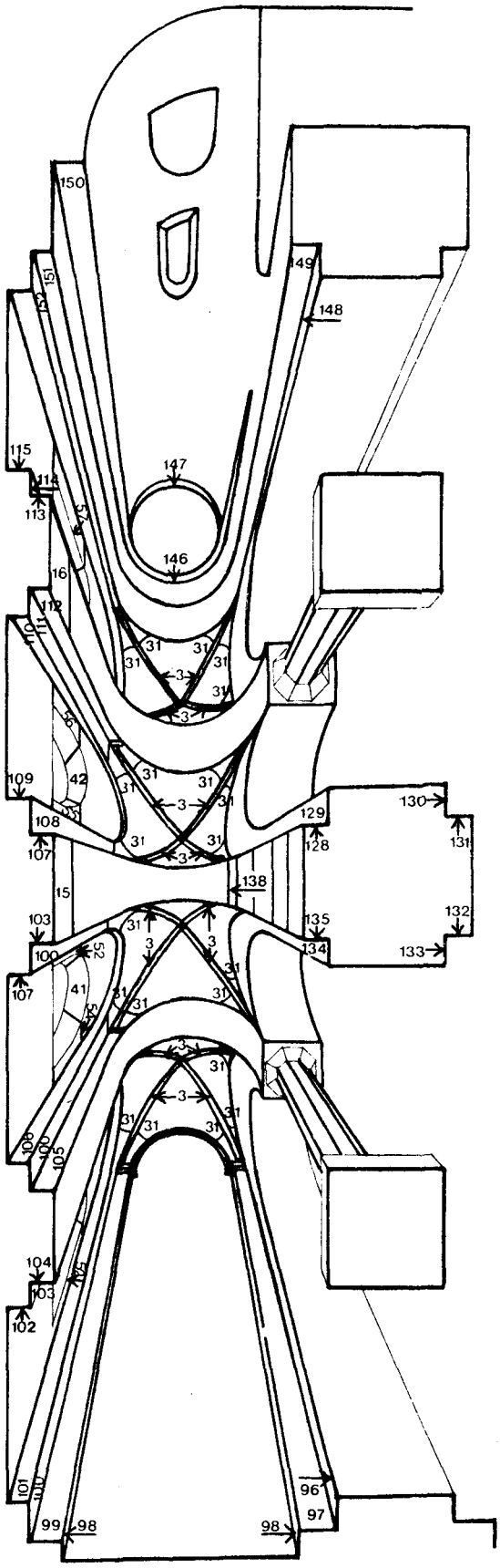




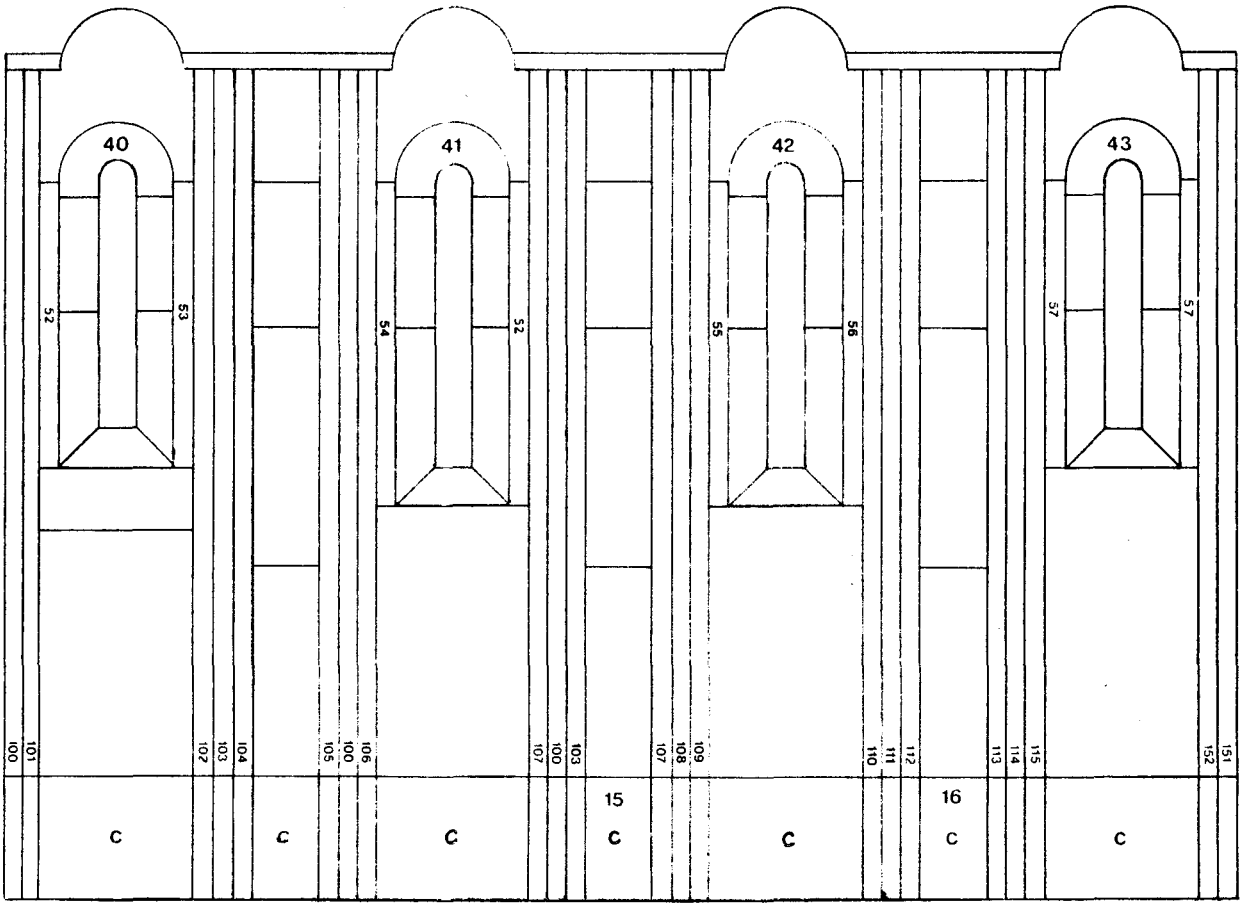
Црт. XVI. Распоред орнамената у јужном броду — *Sch. XVI. Disposition of the ornaments in the south nave (parecclesion of St. Nicholas)*



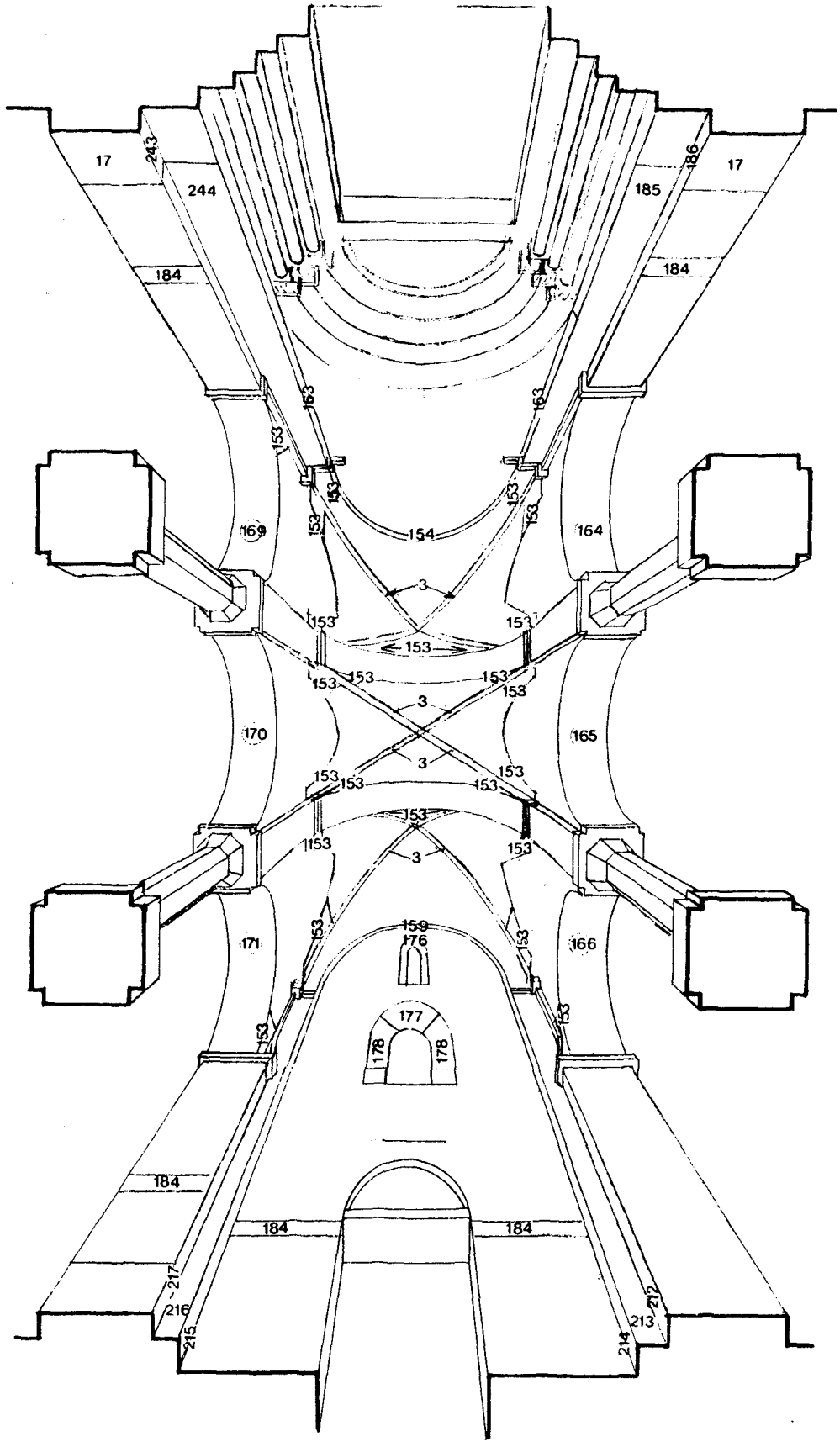
Црт. XVIa. Распоред орнамената на јужном зиду јужног брода — Sch. XVIa. Disposition of the ornaments on the south wall of the south nave



Црт. XVII. Распоред орнамената у северном броду (капела Св. Димитрија) — Sch. XVII. Disposition of the ornaments in the north nave (parecclesion of St. Demetrius)

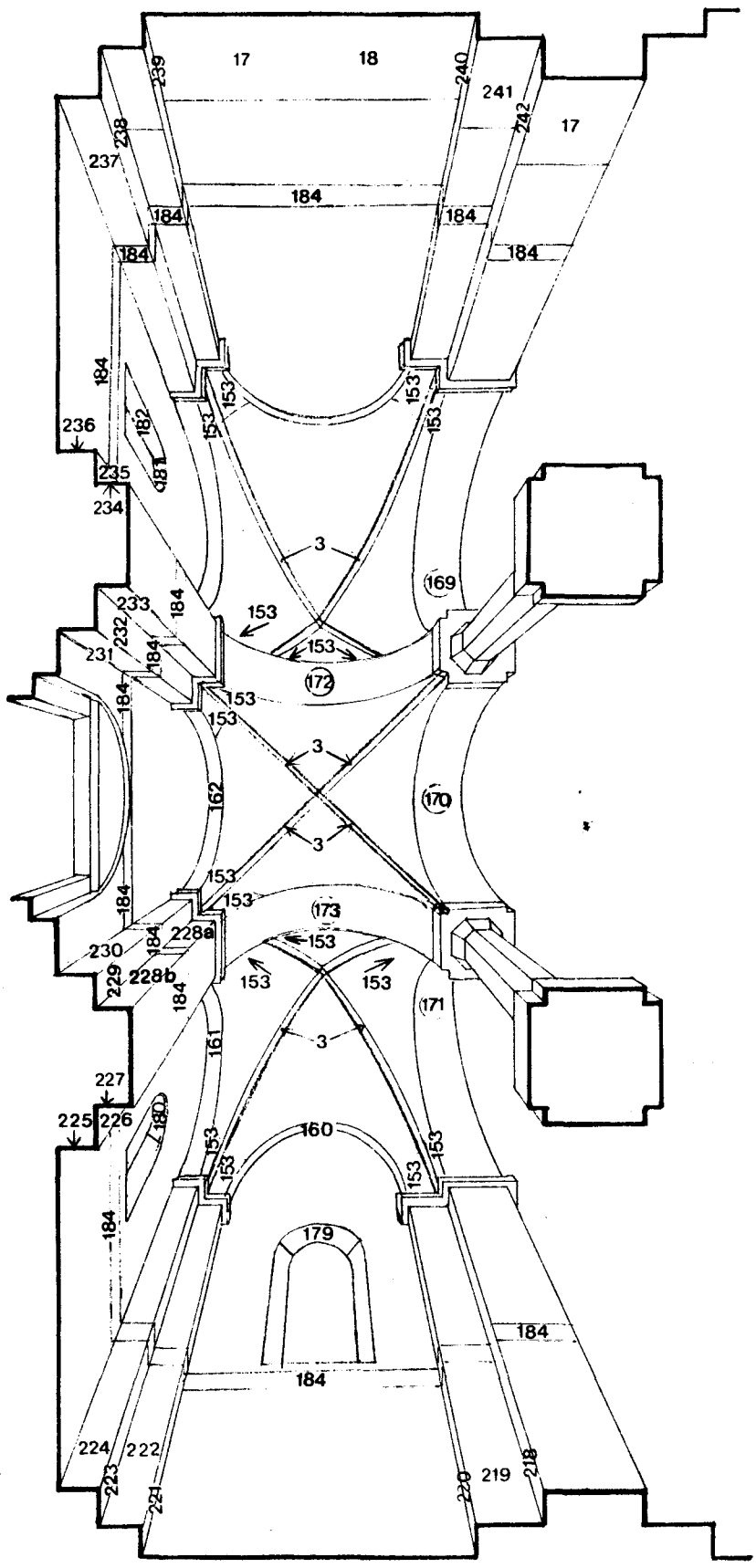


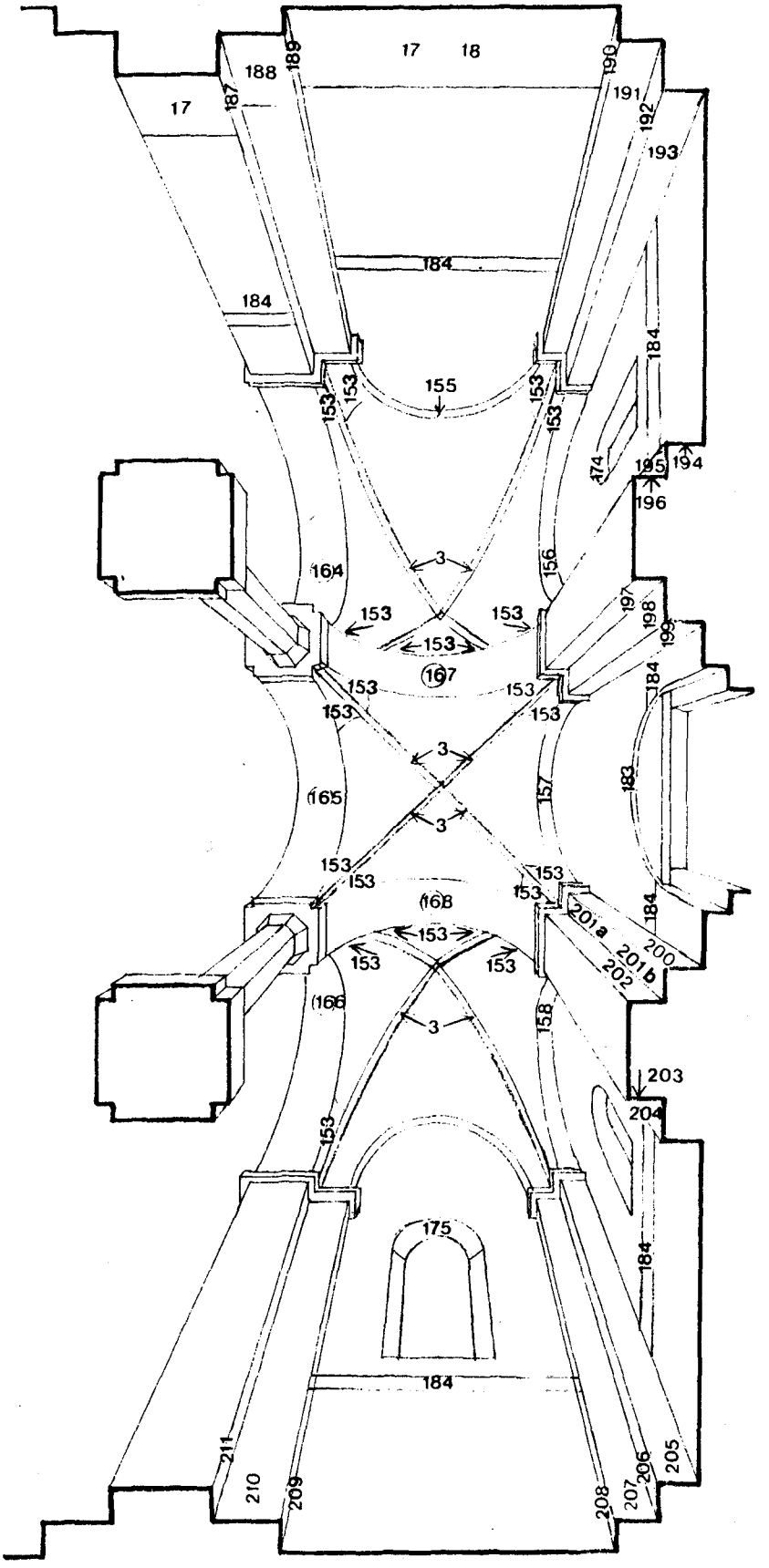
Црт. XVIIa. Распоред орнамената на северном зиду северног брода — Sch. XVIIa. Disposition of the ornaments on the north wall of the north nave



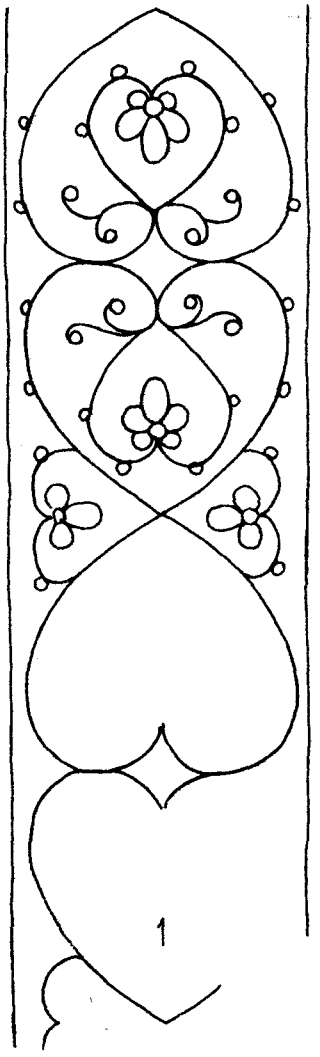
Црт. XVIII. Распоред орнамената у средишњем броду припрате — Sch. XVIII. Disposition of the ornaments in the central nave of the narthex

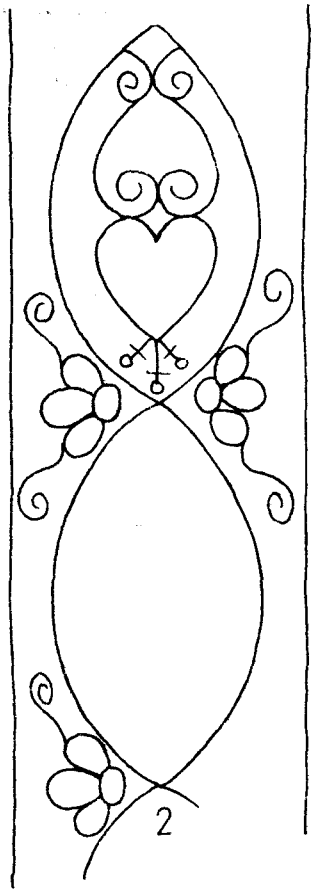
Црт. XIX. Распоред орнамената у јужном броду припрате — Sch. XIX. Disposition of the ornaments in the south wall of the narthex

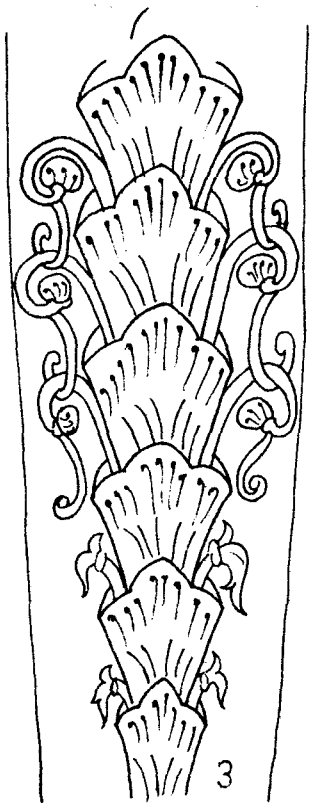


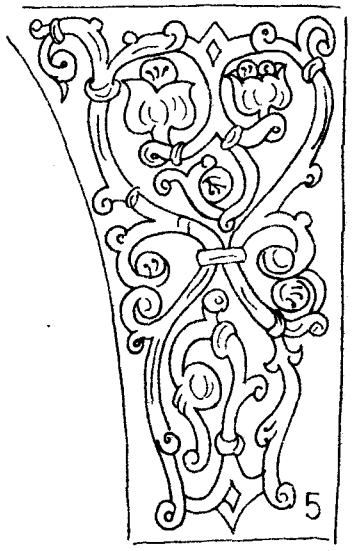


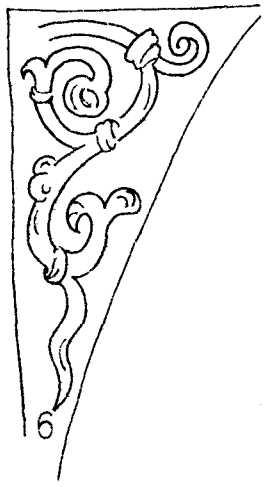
Црт. XX. Распоред орнамената у северном броду припрате — Sch. XX. Disposition of the ornaments in the north nave of the narthex

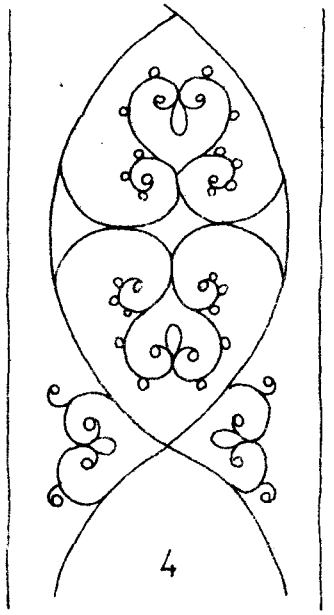




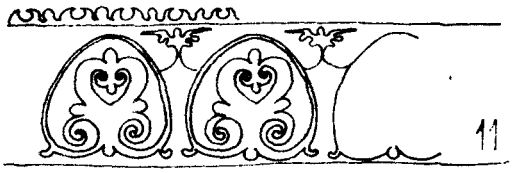


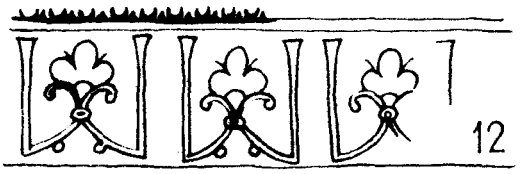


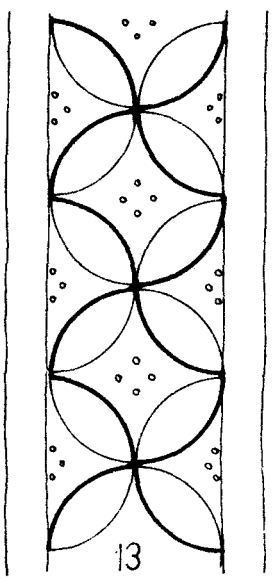


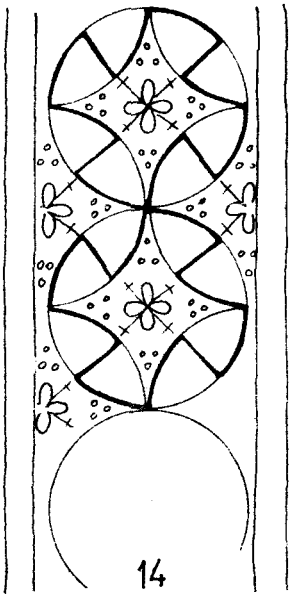


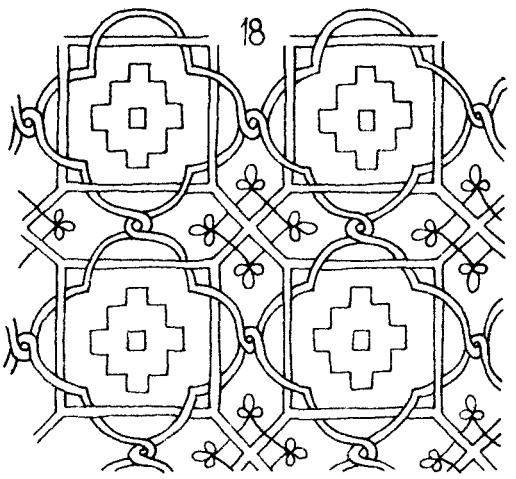
Мотиви орнамената из олтара, наоса и припрате (1–6) — Motifs of the ornaments from the bema, naosand the narthex (1–6)

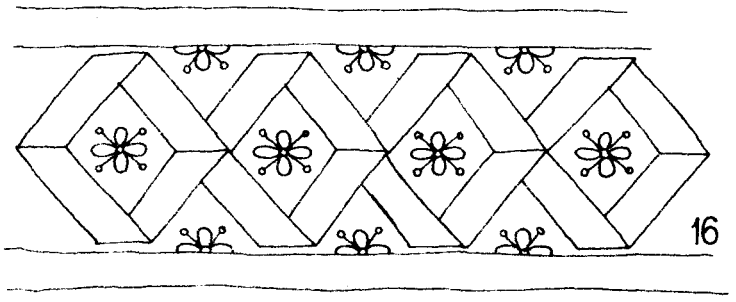


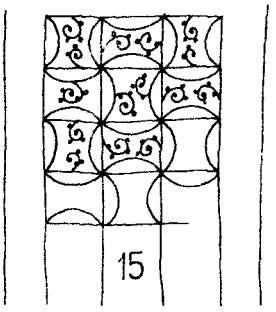






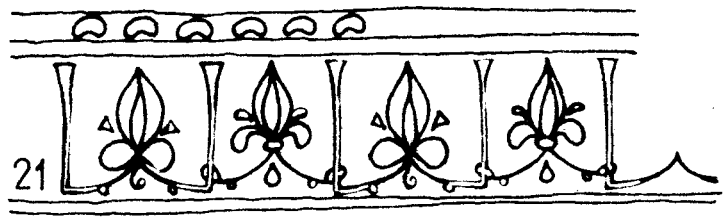


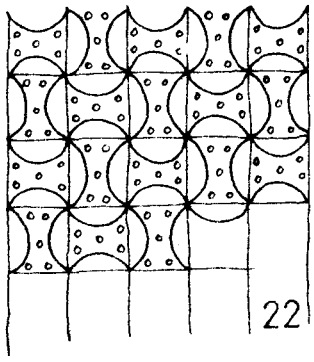


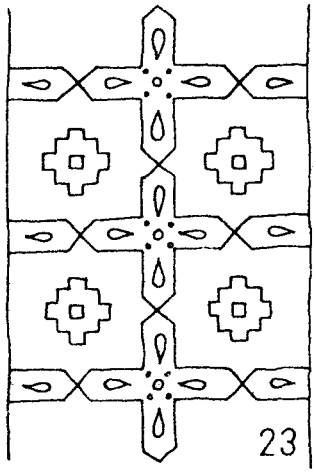


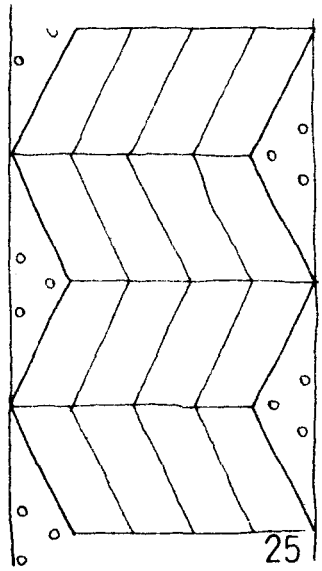
Мотиви орнаментата из олтара (7–19) — Motifs of the ornaments from the bema (7–19)

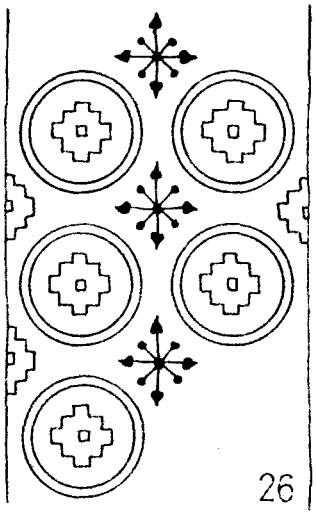


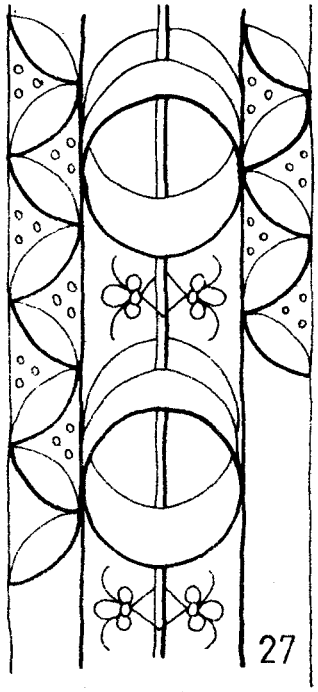


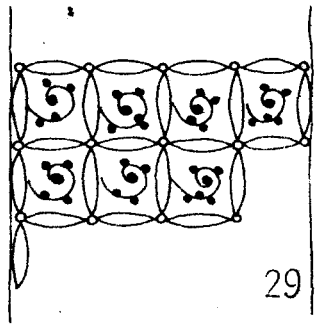


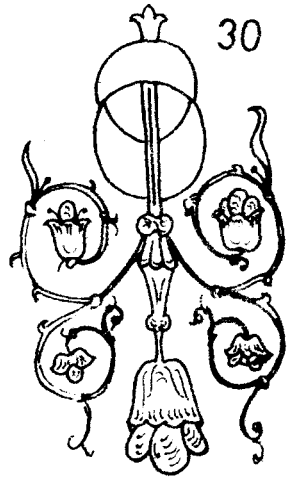




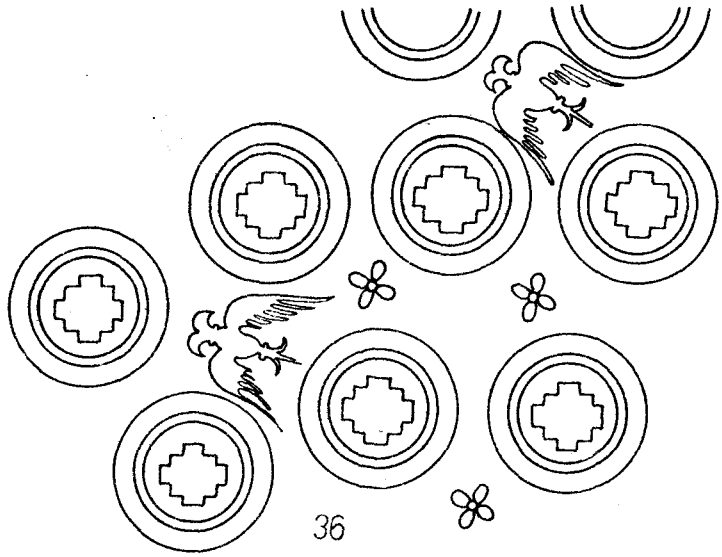


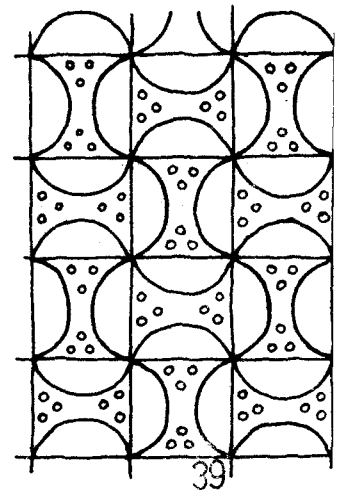


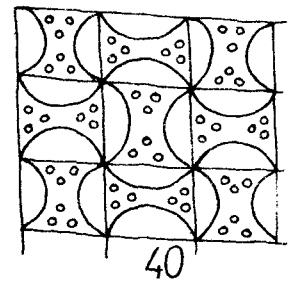


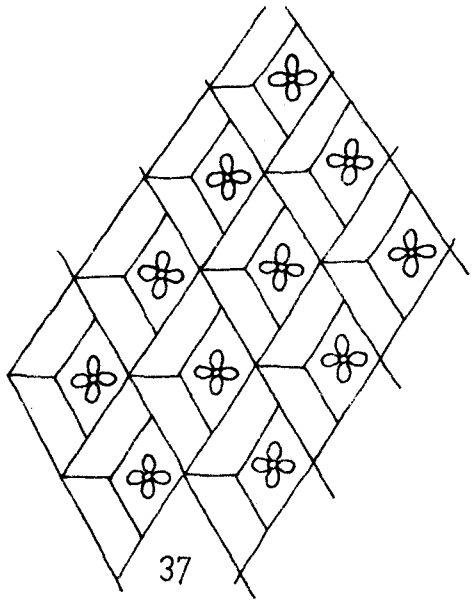


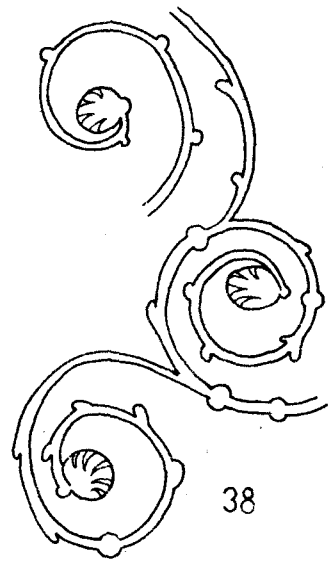
Мотиви орнамената из куполе (20–30) — Motifs of the ornaments from the dome (20–30)

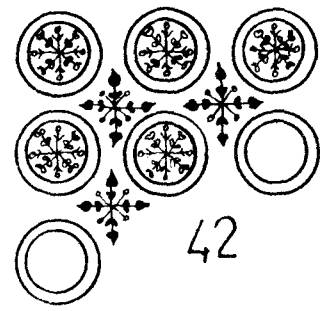


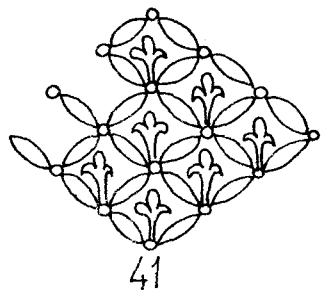


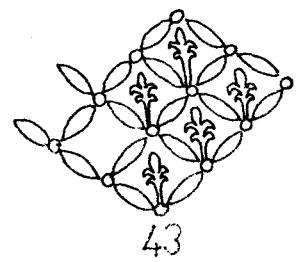




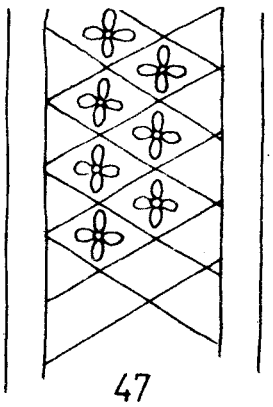


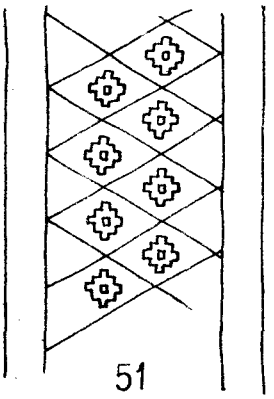


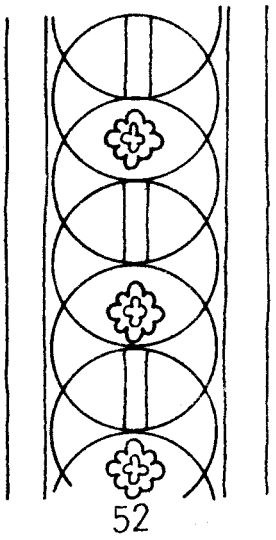


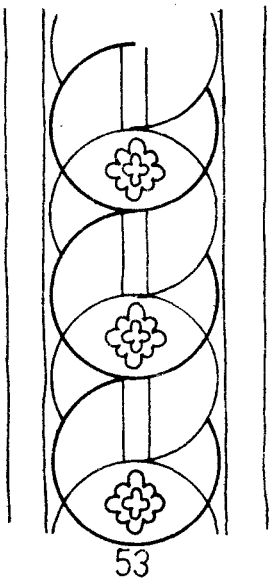


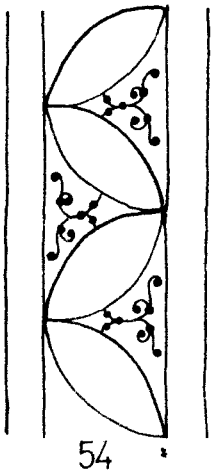
Мотиви орнамената из прозора на јужном и северном зиду наоса (36–43) — **Motifs of the ornaments from the windows** on the south and the north wall of naos (36–43)

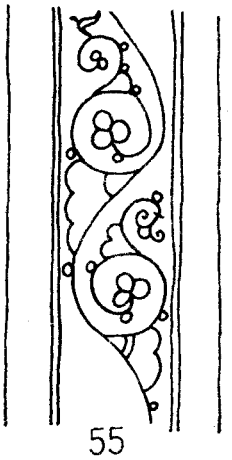


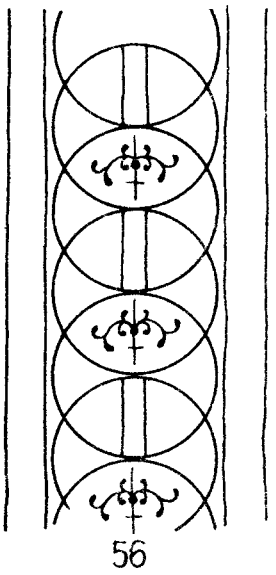


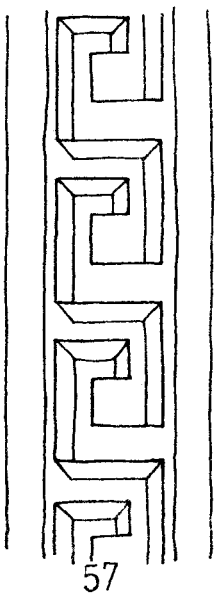




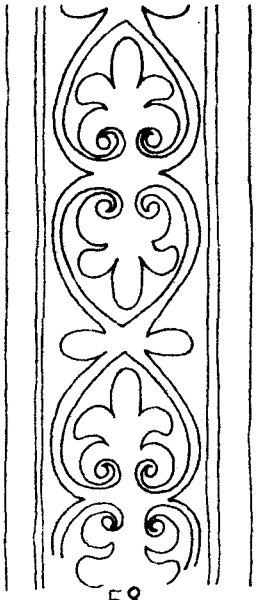


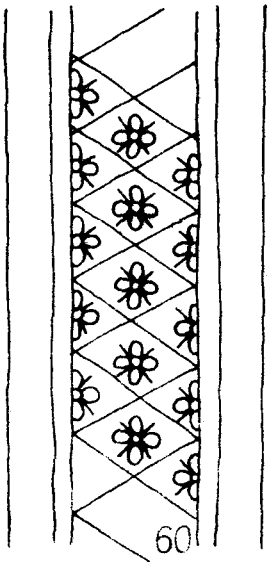


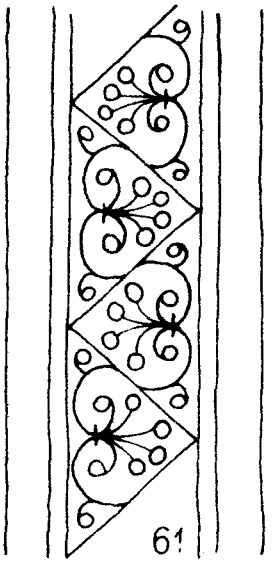


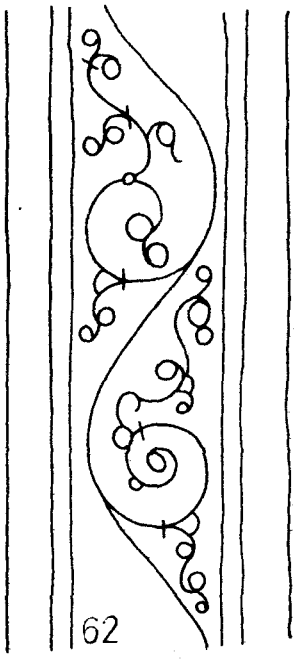


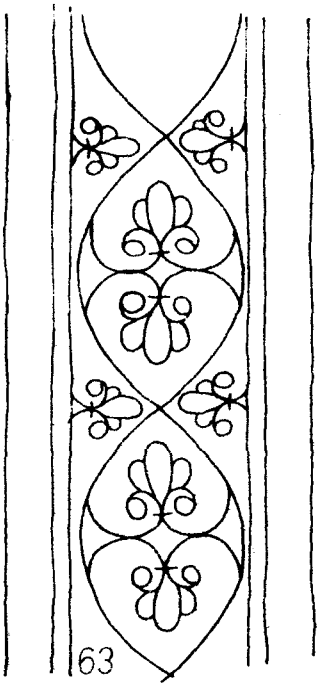
Мотиви орнамената око прозора на јужном и северном зиду наоса (44–57) — Motifs of the ornaments round the windows on the south and the north wall of naos (44–57)

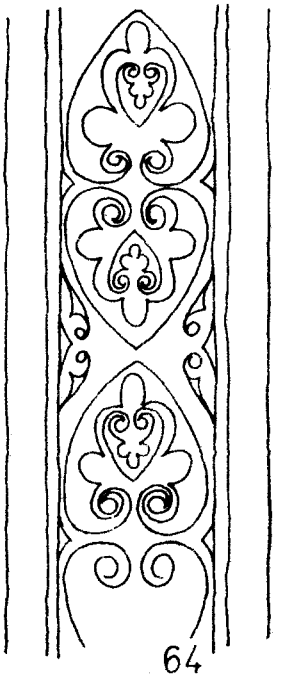

58


60

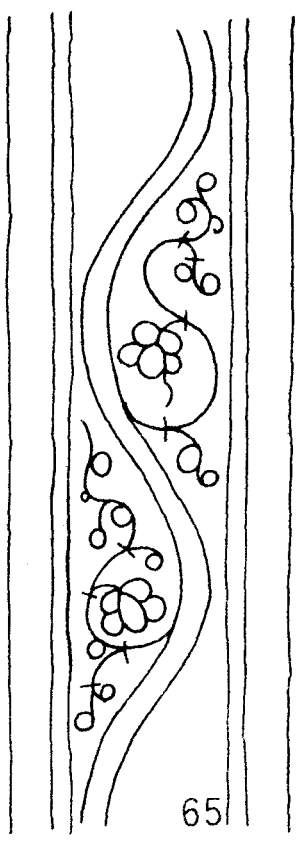

61

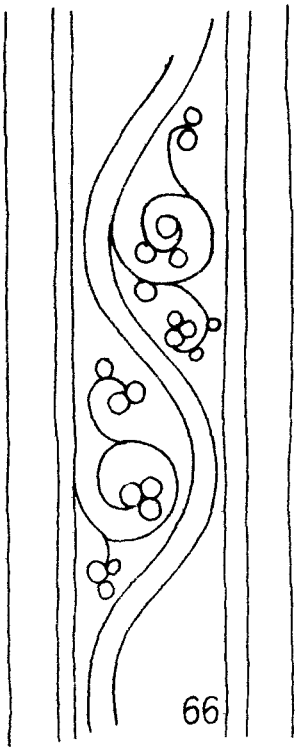

62

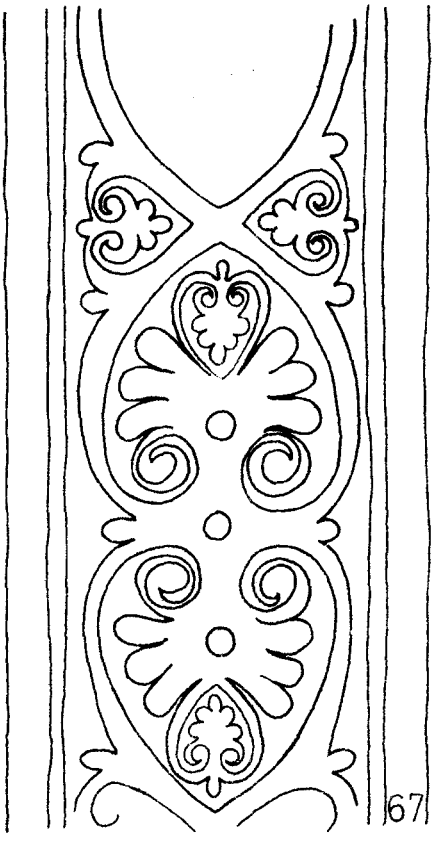

63

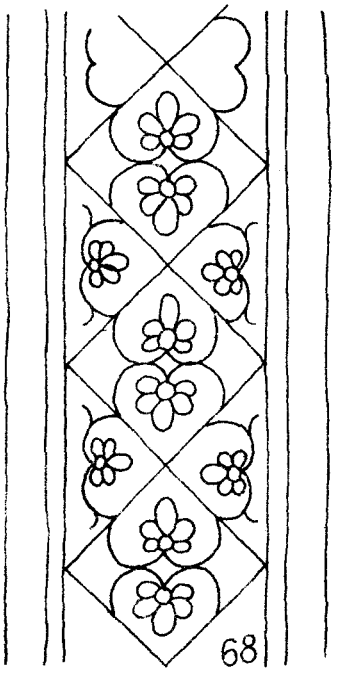

64

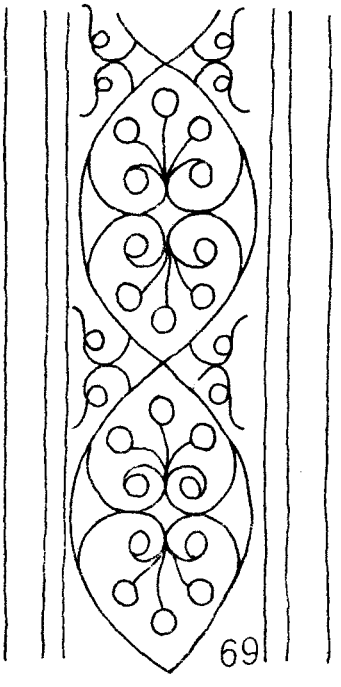
Мотиви орнамената са пиластара у наосу (58–115) — **Motifs of the ornaments on the pilasters in naos (58–115)**

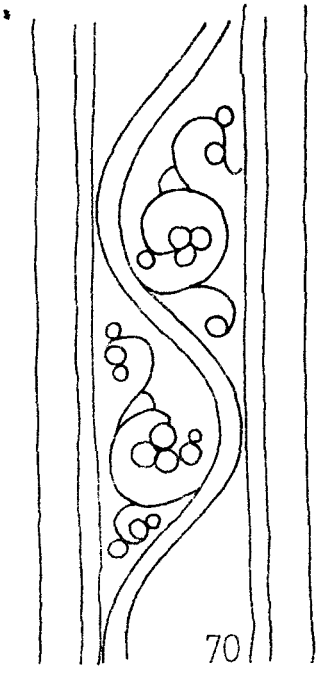




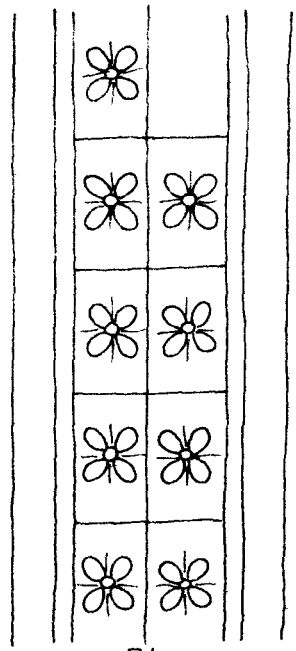


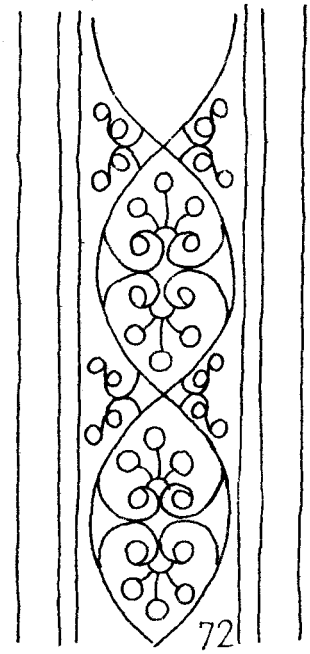


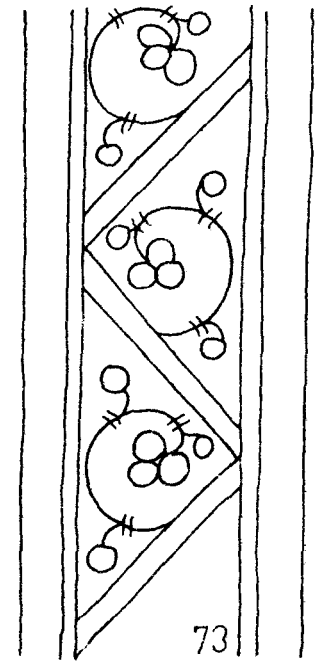


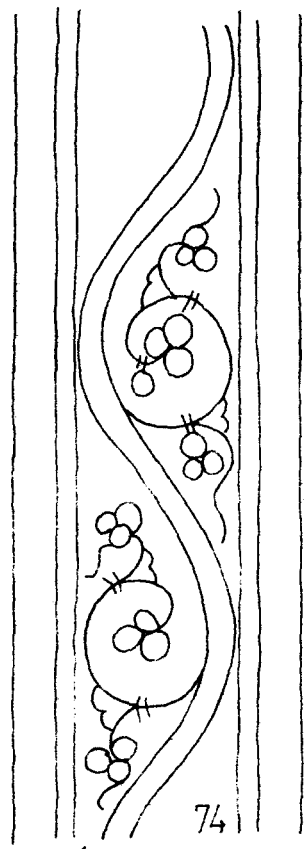


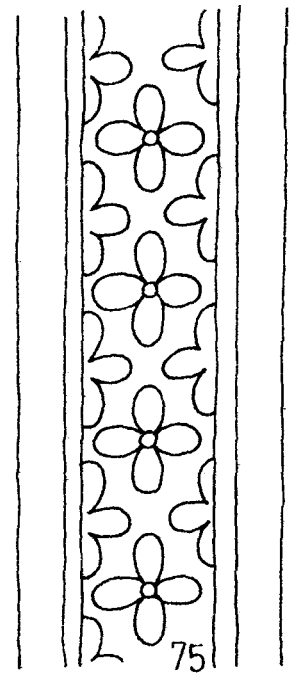
Мотиви орнамената са пиластара у наосу (58–115) — Motifs of the ornaments on the pilasters in naos (58–115)

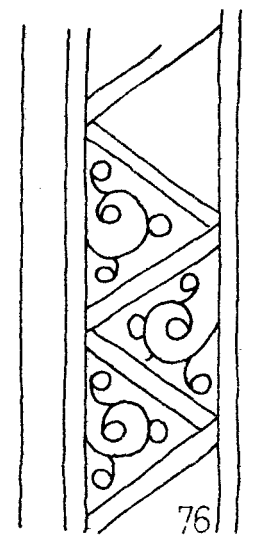




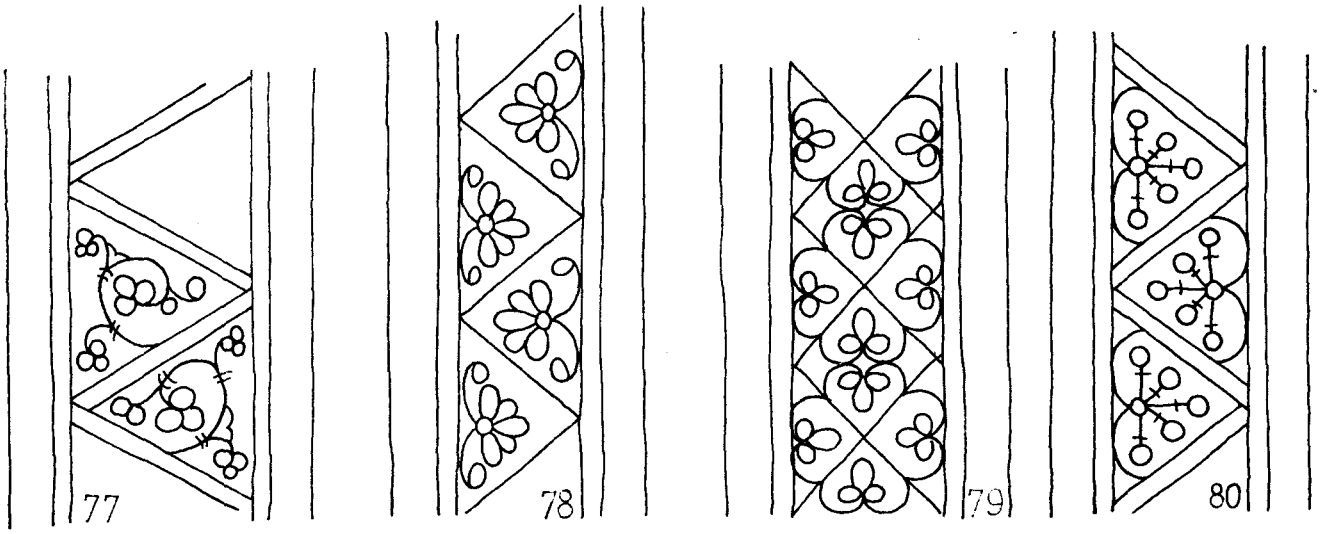


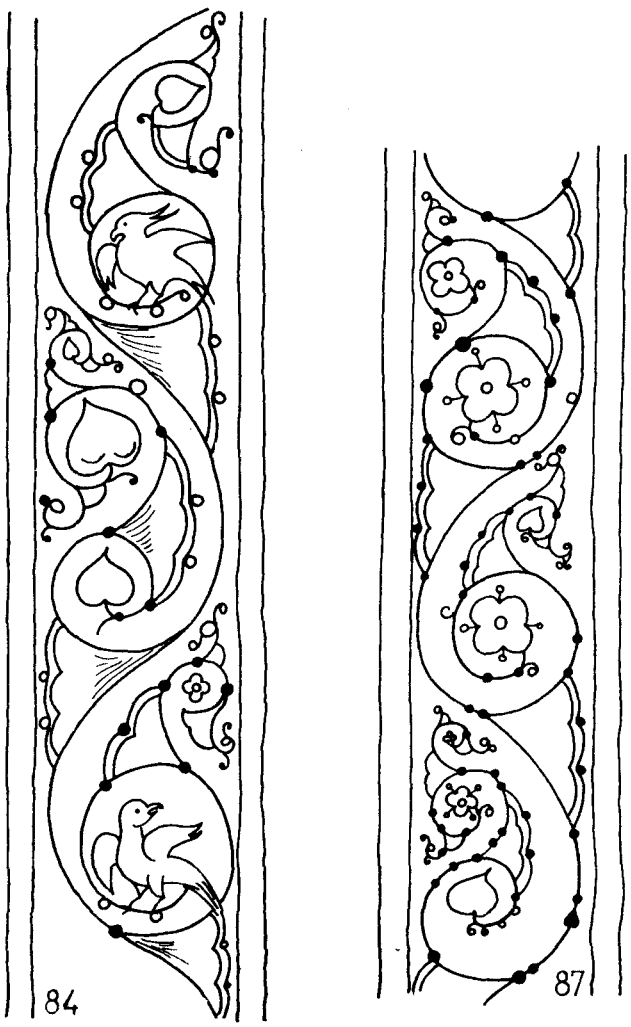


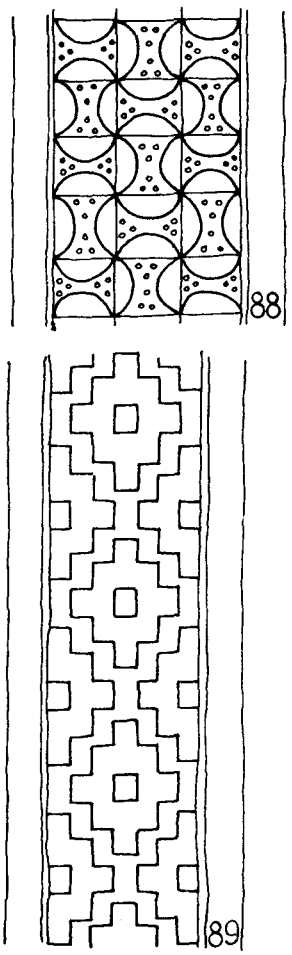




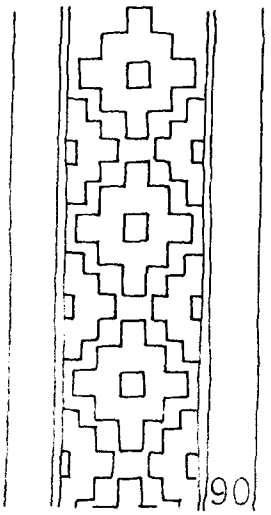
Мотиви орнамената са пиластара у наосу (58–115) — Motifs of the ornaments on the pilasters in naos (58–115)

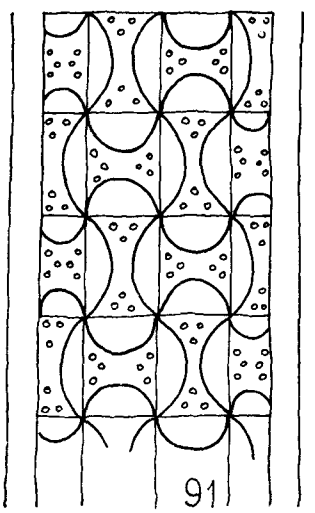


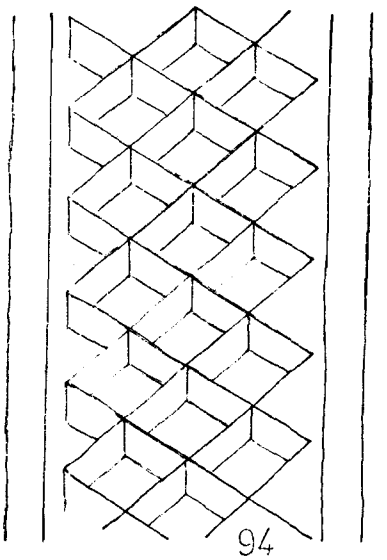


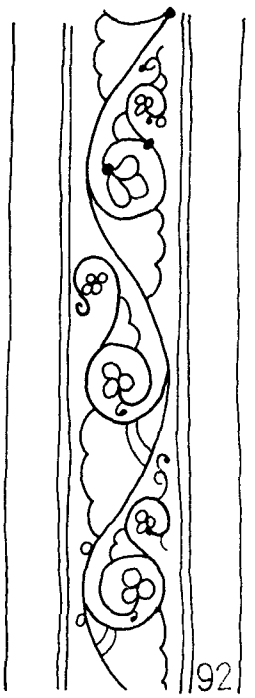


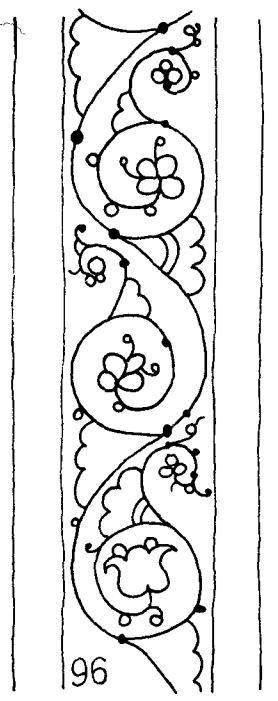
Мотиви орнамената са пиластара у наосу (58–115) — Motifs of the ornaments on the pilasters in naos (58–115)

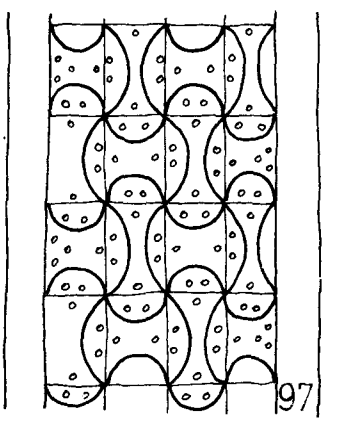


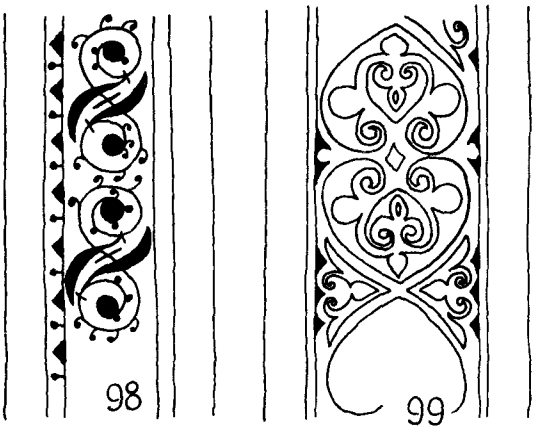




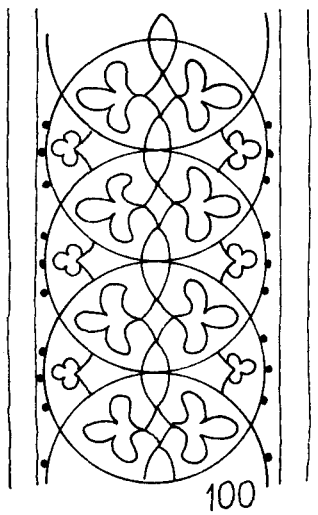


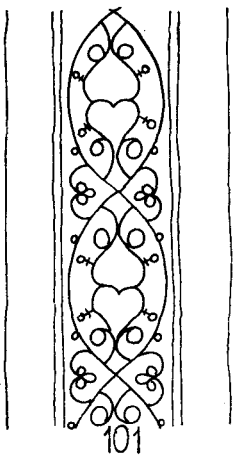


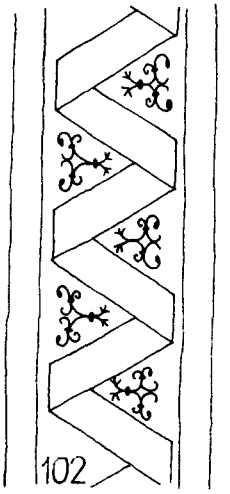


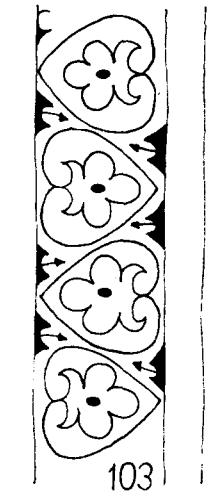


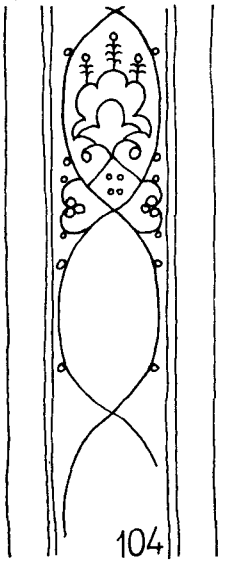
Мотиви орнамената са пиластара у наосу (58–115) — Motifs of the ornaments on the pilasters in naos (58–115)

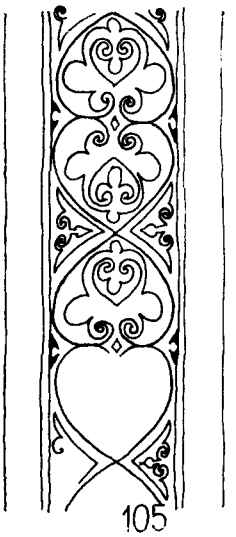

100

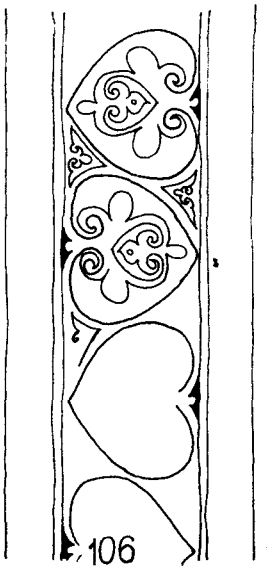

101

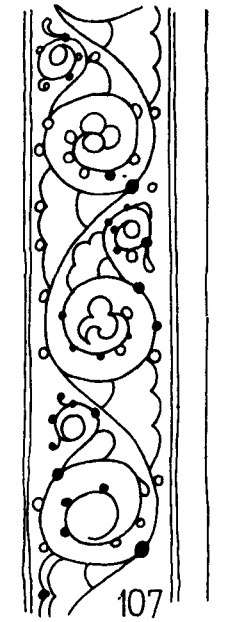

102


103

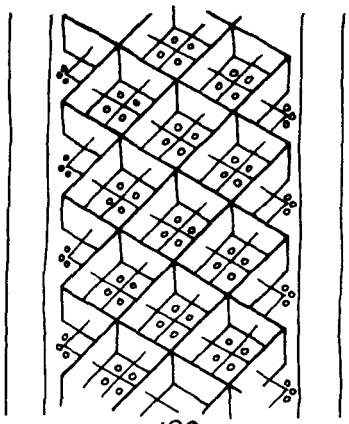

104

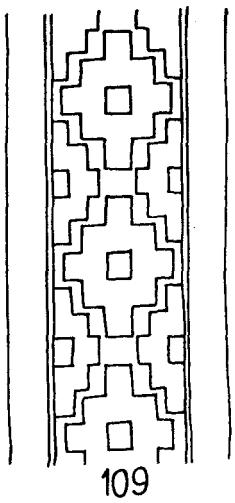

105

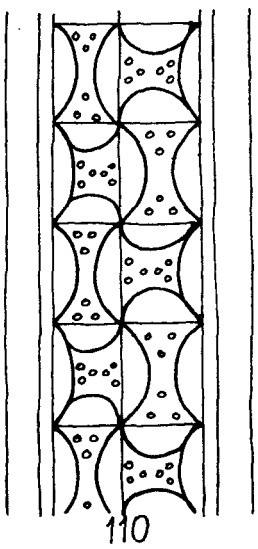

106

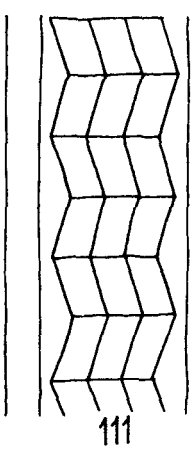

107

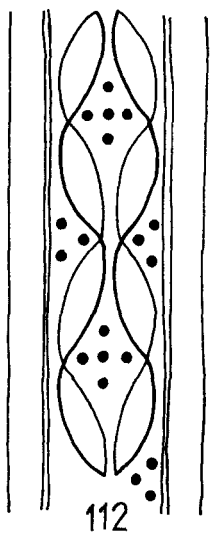
Мотиви орнамената са пиластара у наосу (58–115). — Motifs of the ornaments on the pilasters in naos (58–115)

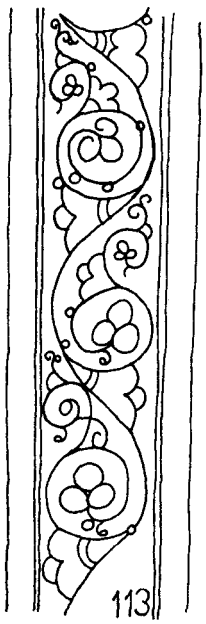


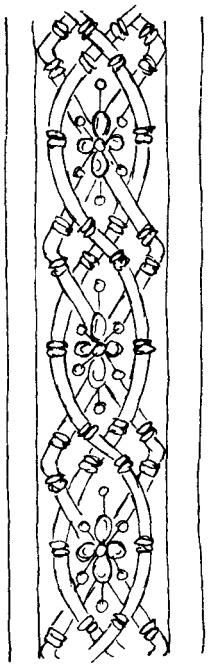


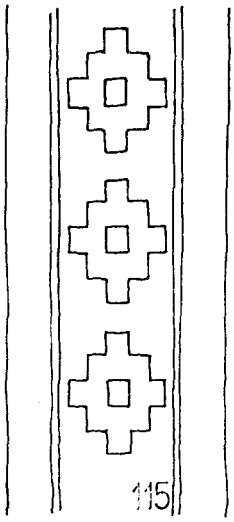




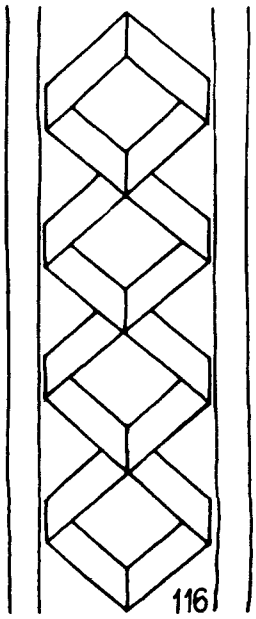


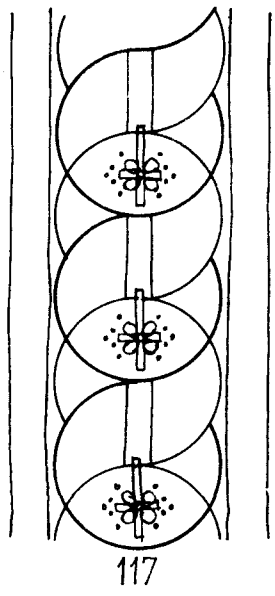


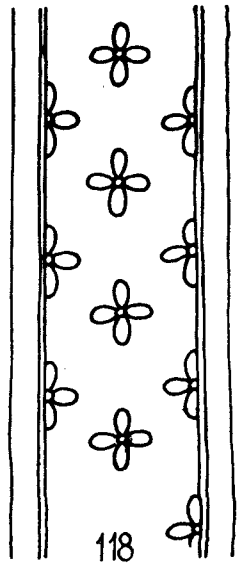


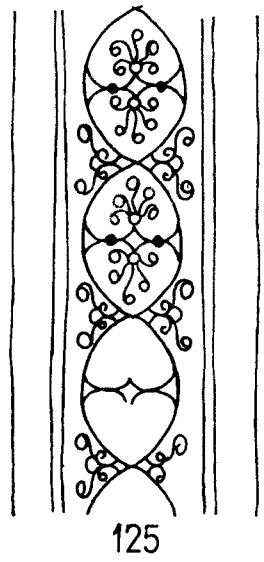


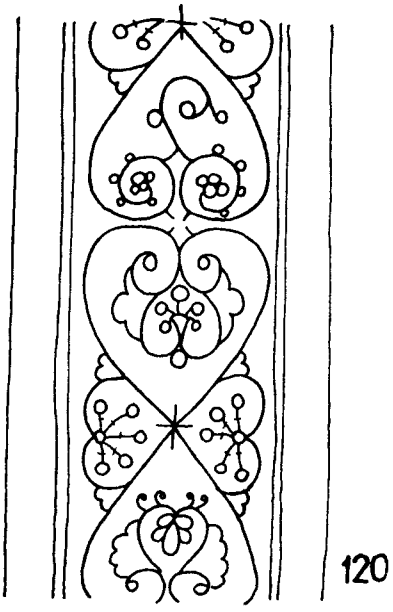
Мотиви орнамената са пиластара у наосу (58–115) — **Motifs of the ornaments on the pilasters in naos (58–115)**

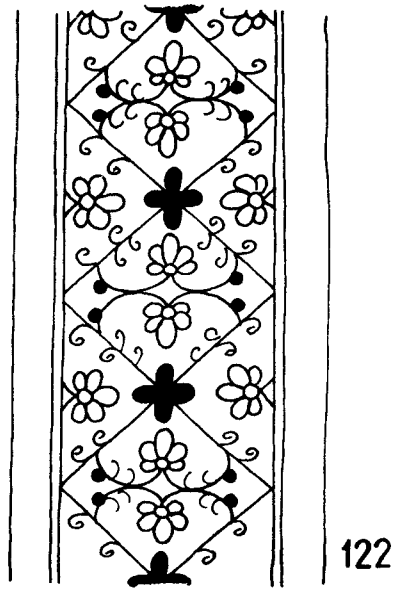


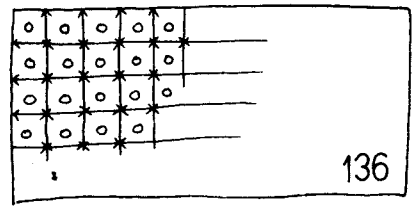


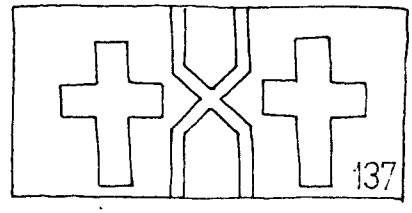


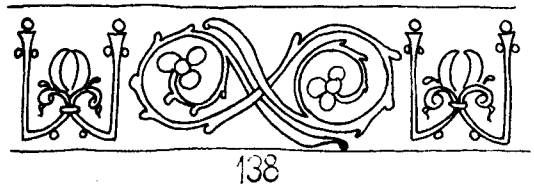




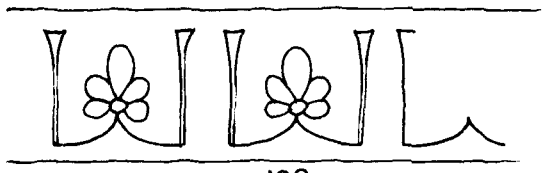




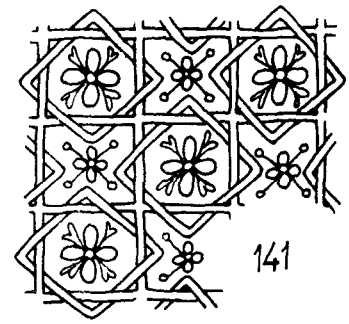




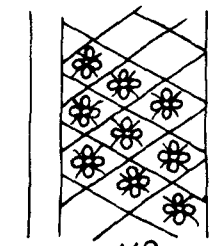
Мотиви орнамената са стубаца у наосу (116–138) — Motifs of the ornaments on the piers in naos (116 – 138)



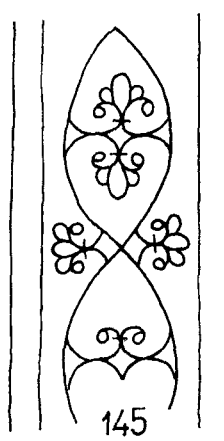
139



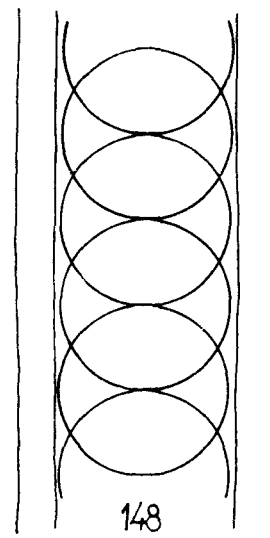
141



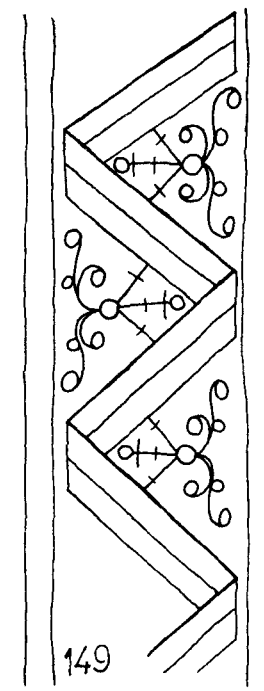
142



145

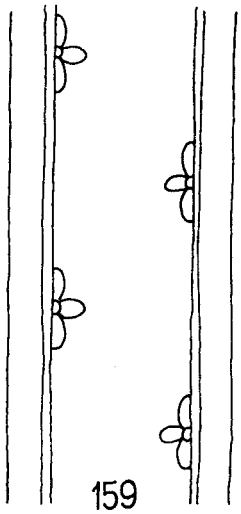


148

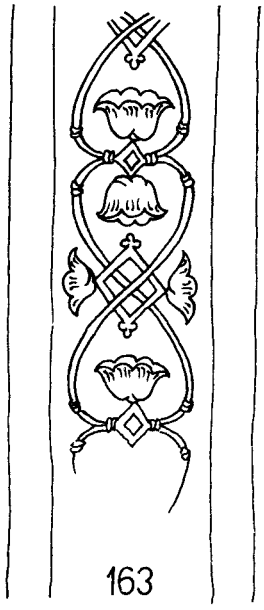


149

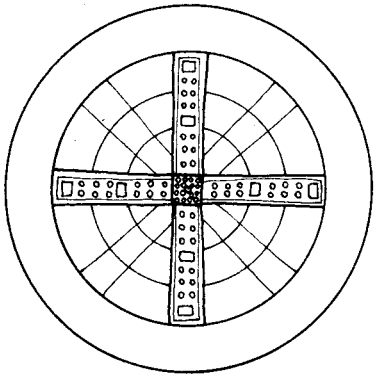
Мотиви орнамената из олтара капела Св. Николе (139–145) и Св. Димитрија (146–152) — Motifs of the ornaments from the bema in parecclesion of St. Nicholas (139–145) and the bema in parecclesion of St. Demetrius (146–152)



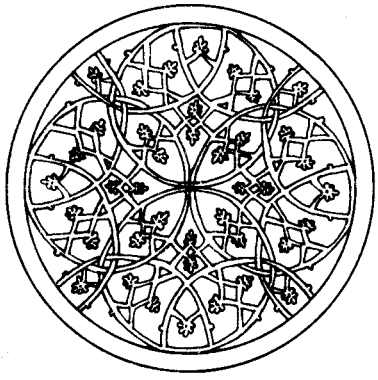
159



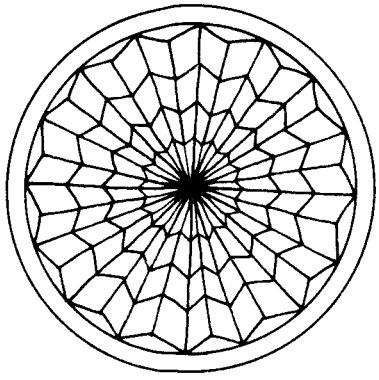
163



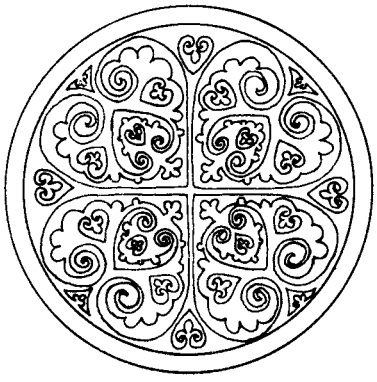
164



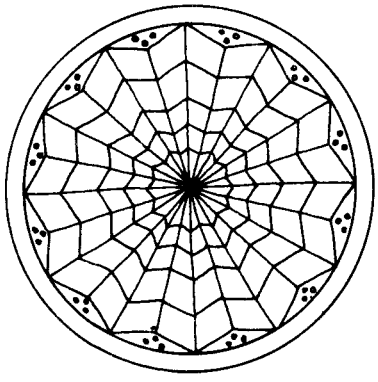
165



169

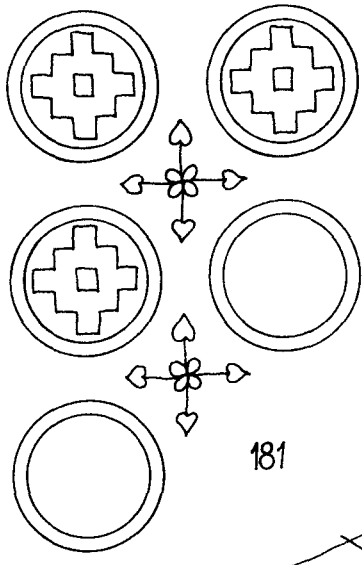


171

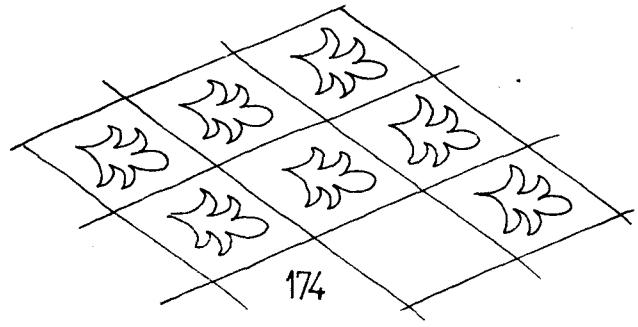


173

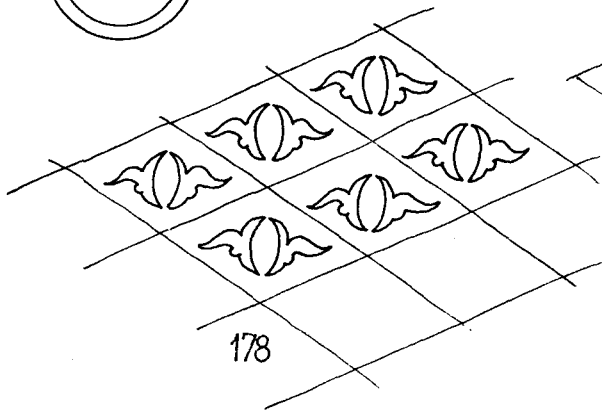
Мотиви орнаментата из припрате (153–244) — **Motifs of the ornaments from the narthex (153–244)**



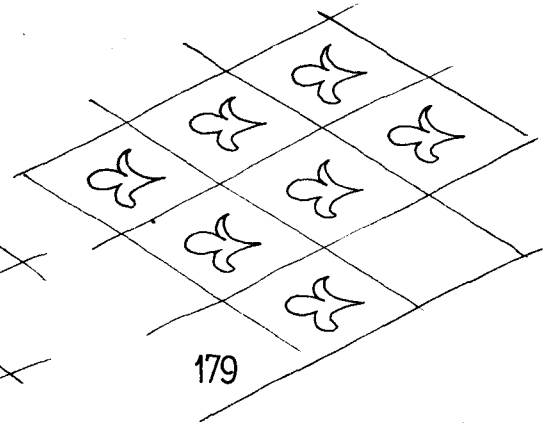
181



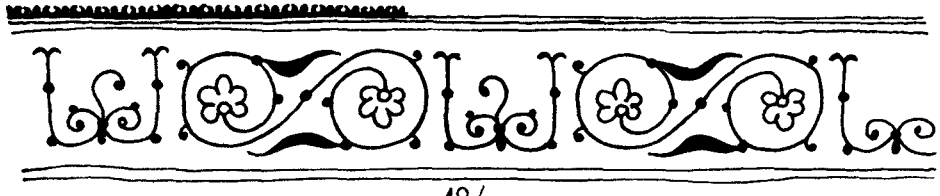
174



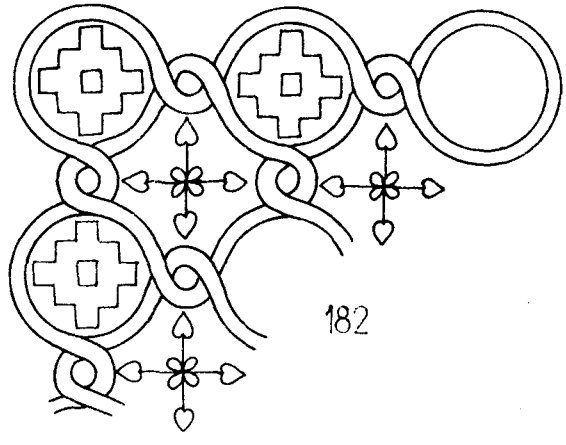
178



179

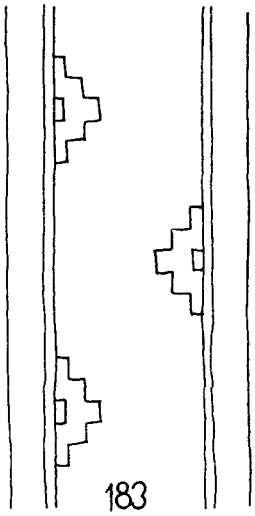


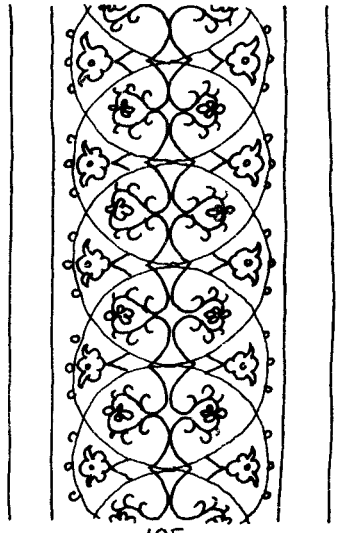
184

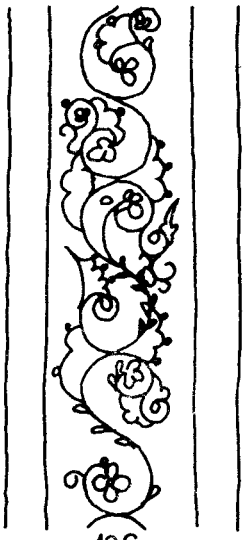


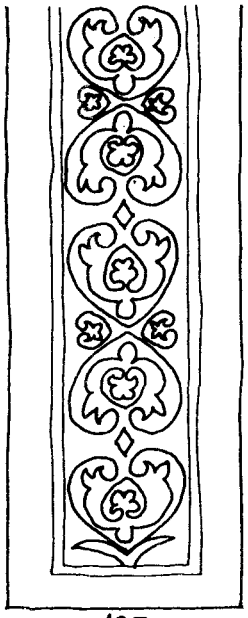
182

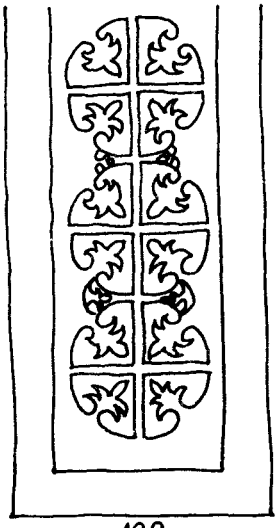
Мотиви орнаментата из припрате (153–244) — Motifs of the ornaments from the narthex (153–244)

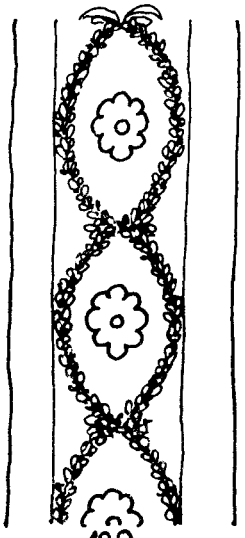

183

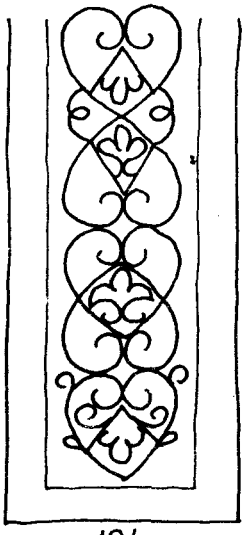

185

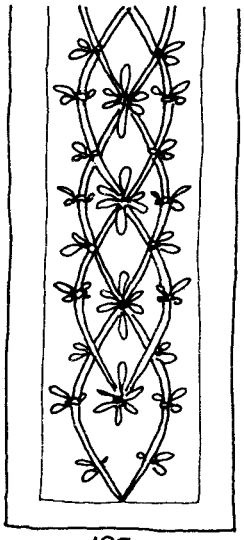

186


187

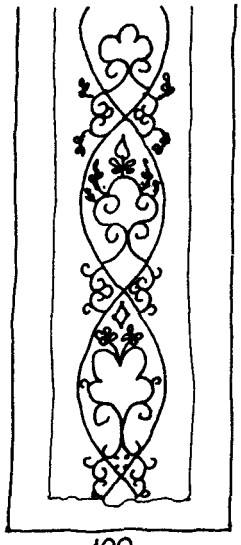

188

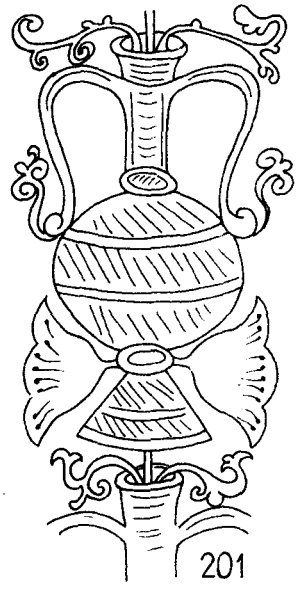

189

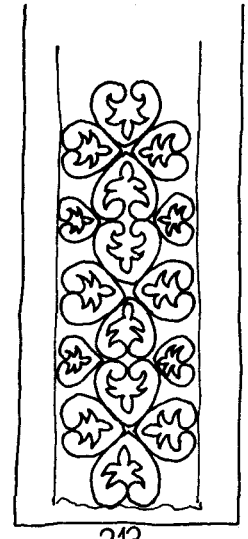

194

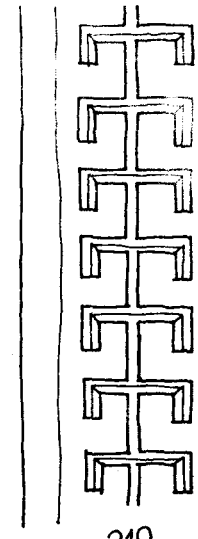

195

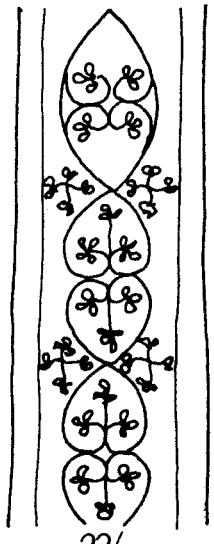
Мотиви орнаментата из притворе (153-244) — Motifs of the ornaments from the narthex (153–244)

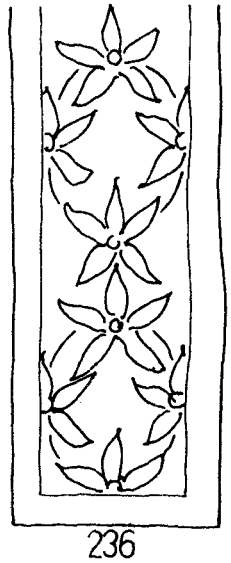

199

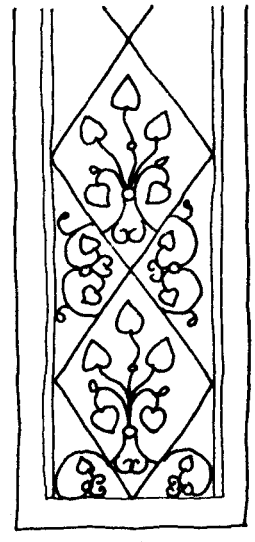

201

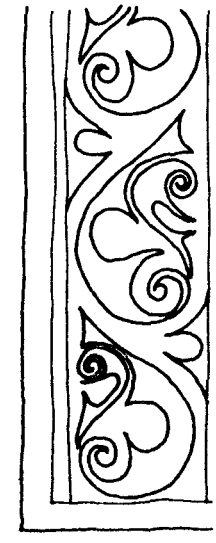

213


219

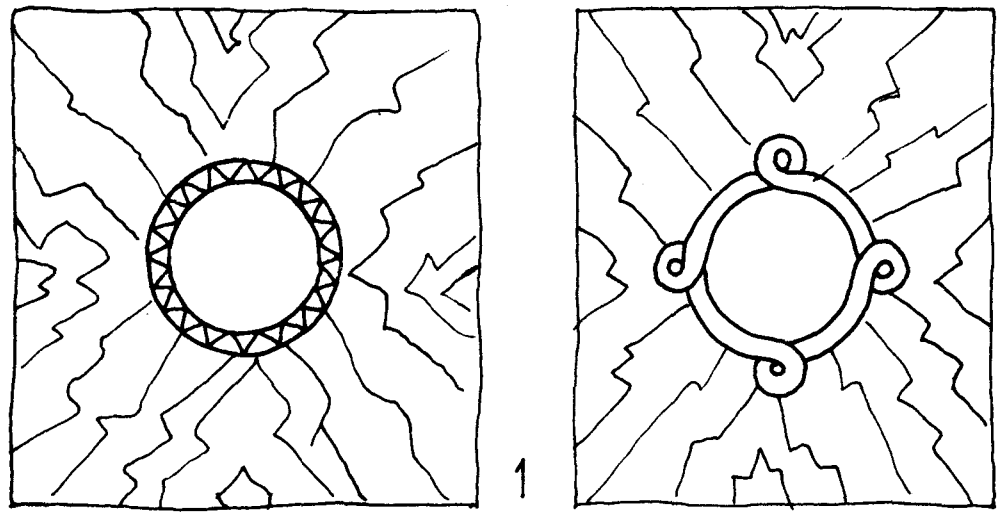

234

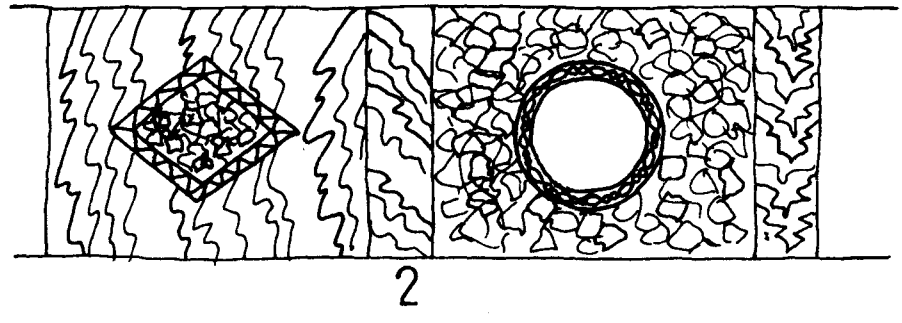

236

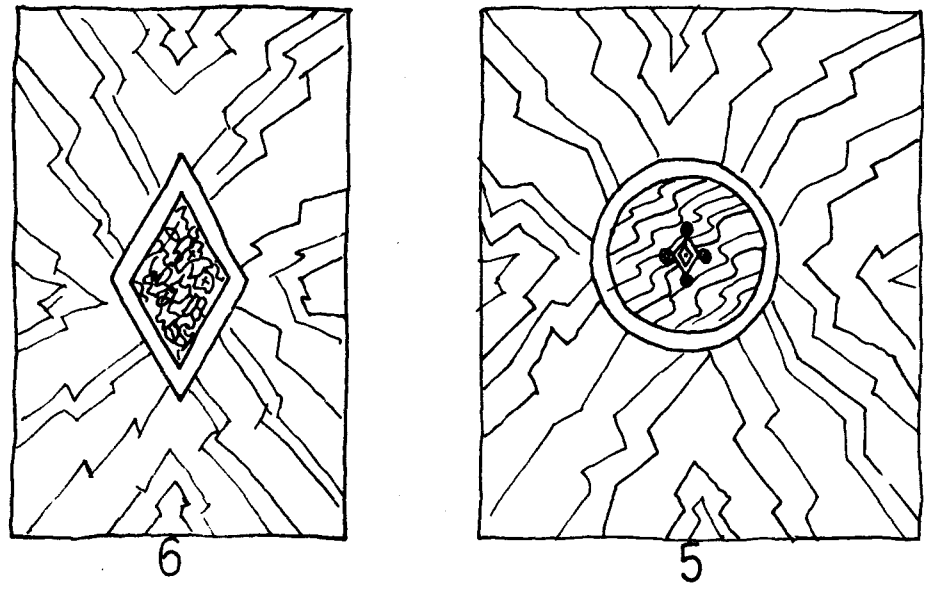

242


243

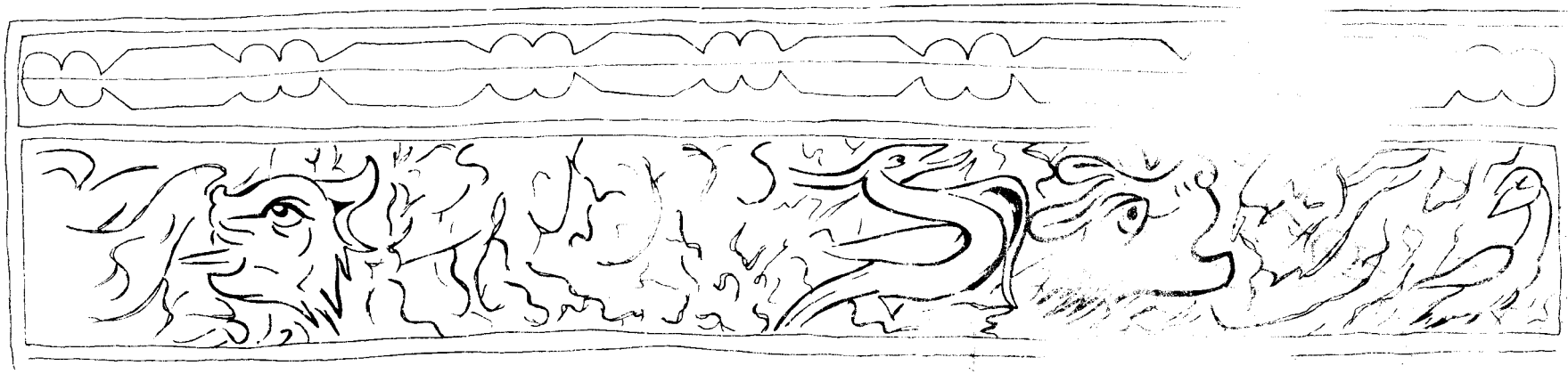
Мотиви орнаментата из притвора (153–244) — Motifs of the ornaments from the narthex (153–244)



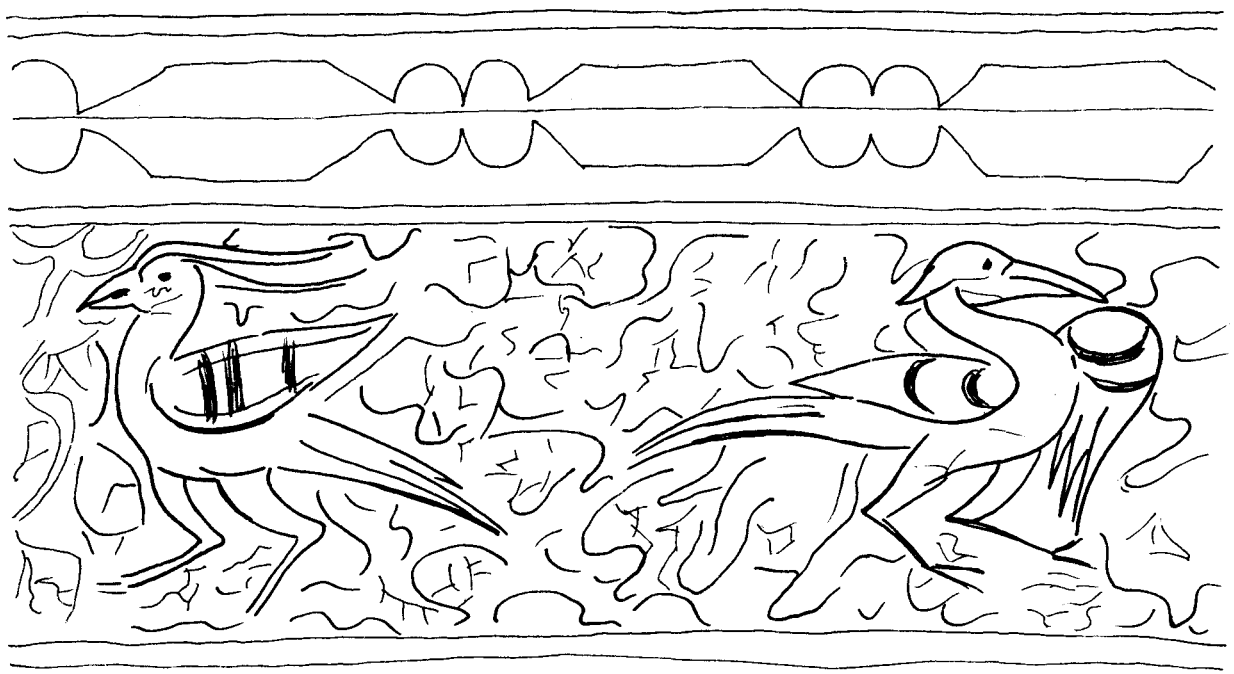




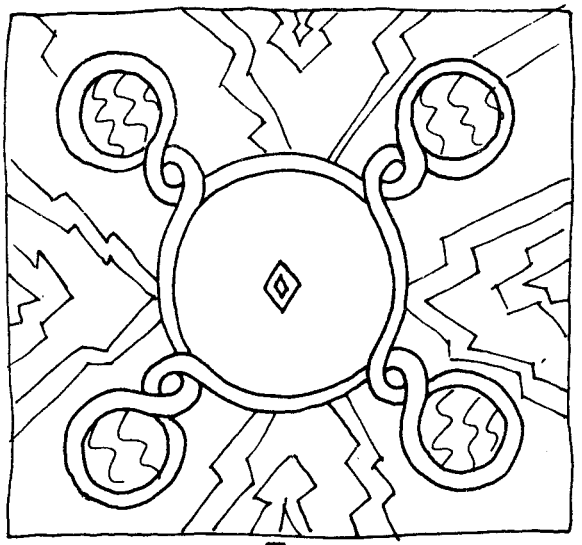
Сокл (1–18) — Socle (1–18)



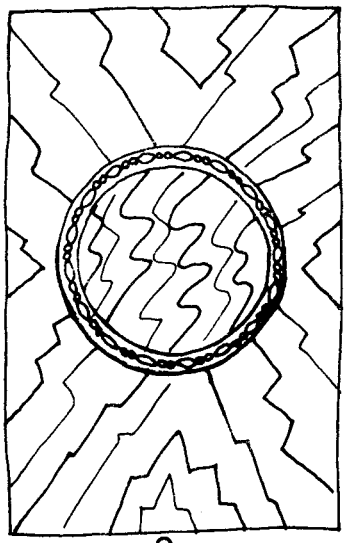
4a



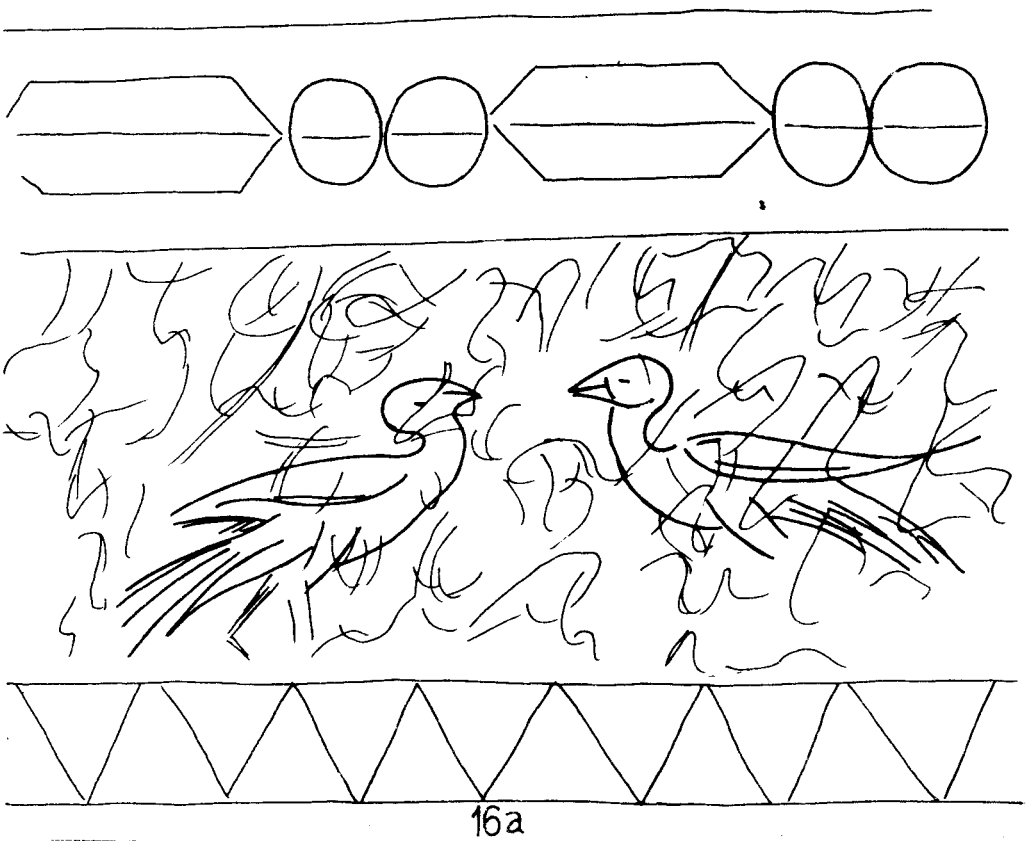
5a



7

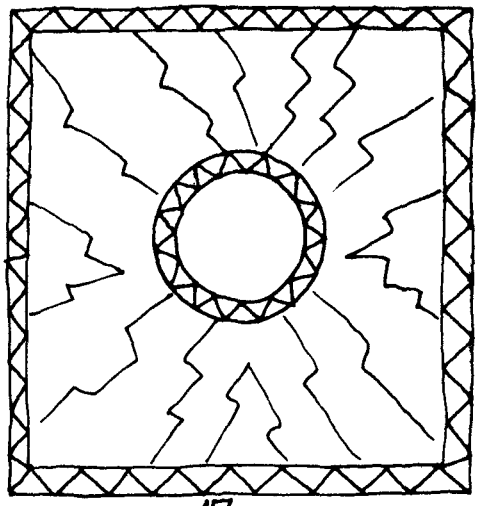


8

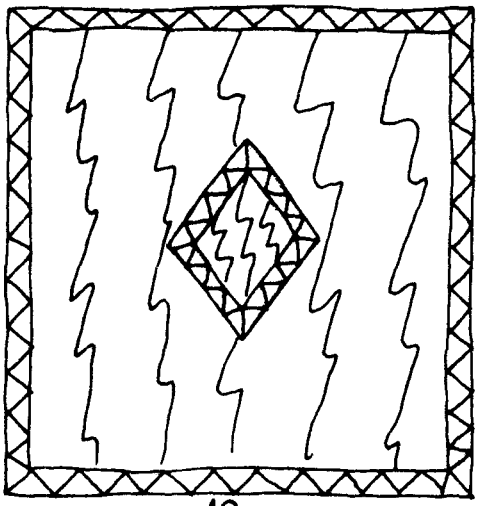


16a

Сокл (1–18) — Socle (1–18)

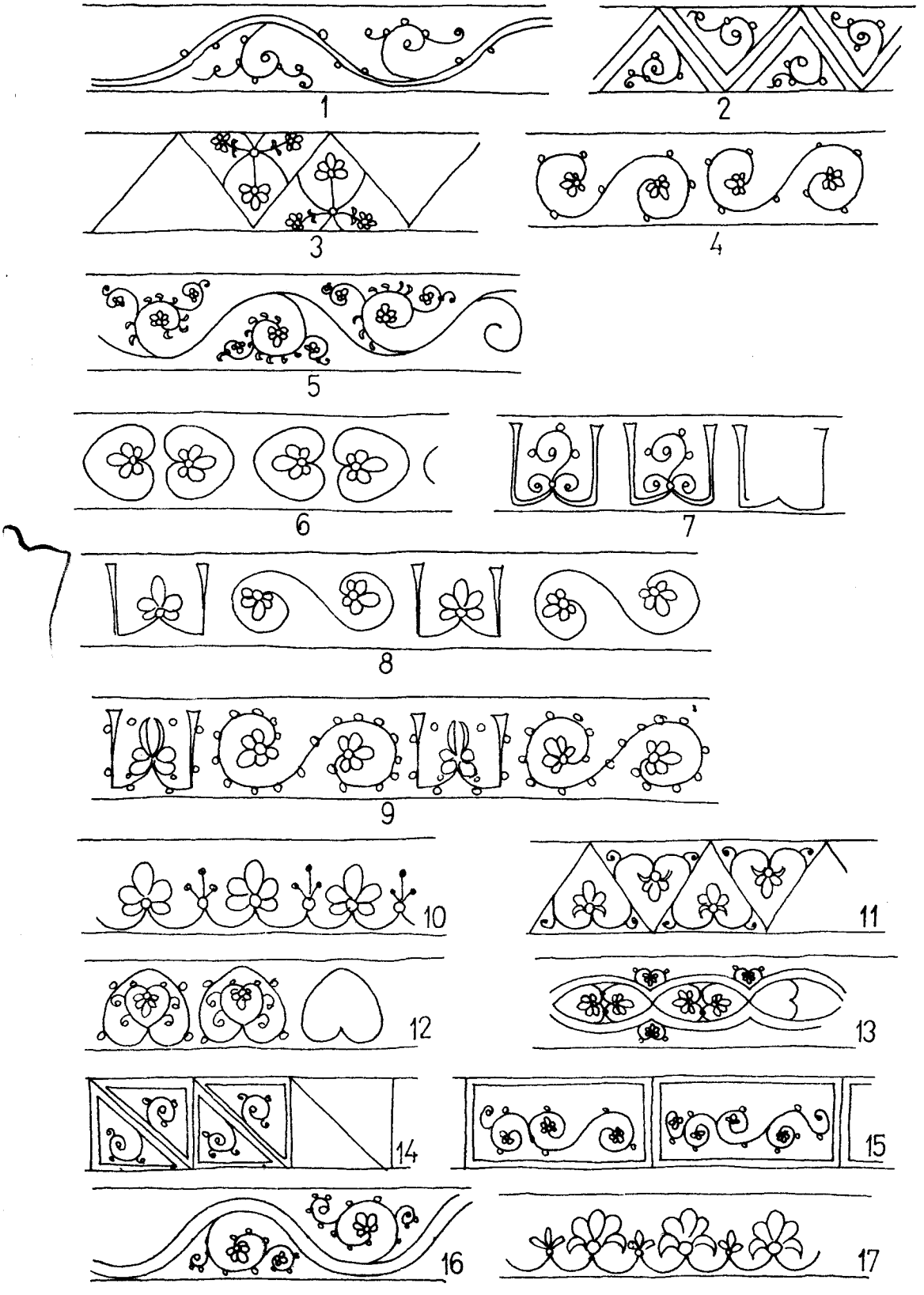


17



18

Сокл (1–18) — Socle (1–18)



Орнаменти на дрвеним гредама (1–17) — Ornaments on the wooden beams (1–17)

ОСНОВНА ОБЈАШЊЕЊА О НАМЕНИ И ВРСТАМА ОРНАМЕНАТА У ДЕЧАНСКОМ ЖИВОПИСУ

МИРОЉУБ МАРЈАНОВИЋ

У српској средњовековној уметности, византијској, а и уопште у ликовним уметностима, па и у Дечанима, орнамент је неодвојиви, органски део уметничког дела, а није – како се данас често сматра – само спољашњи украс.[1] Орнамент не представља самостално уметничко дело, осим у неким културама (исламска, на пример). Увек у пуној зависности од уметничког дела (сликарство, архитектура, скулптура) које може да постоји самостално, орнамент означава спољашњи облик или унутрашње естетске особине које дух схвата преко геометријских линеарних форми или стилизованих представа. Бескрајно ритмичко понављање мотива својом хомогеношћу ствара равнотежу. Гледалац има осећај да се налази на истом месту било куда да му се поглед креће дуж орнамента. Губи се осећај времена и простора, па се гледалац духовно преноси на више ступњеве спознаје.

Честа је теза да се орнамент јавља у сакралној грађевини из страха од празног простора (*horror vacui*).[2] Када би то било тачно, онда бисмо целокупан простор морали посматрати као *horror vacui* јер су све слободне површине прекривене сликама. У византијској сакралној грађевини, касније у српској, па тако и у Дечанима, ради се о концепцији целокупног унутрашњег простора, а не само о појединачним представама. Верника није привлачио само спиритуализам култа већ и заслепљујуће богатство простора који сија од злата, сребра, драгог камења, разнобојног мермера или фресака.[3] Простор је тако замишљен да представља целину по себи, нестварну визију у којој владају, према П. Михелису, категорије узвишеног и лепог.[4] Византијска уметност стапа узвишено које је преузела од Истока, са лепим које је наследила од хеленизма. Под узвишеним се подразумева духовна лепота, која по Платону спада у област сазнајног, односно истинског битисања, док се под лепим подразумева телесна лепота, која припада области чулног.[5]

1 R. Arnhajm, *Umetnost i vizuelno opažanje,* Beograd 1987, 395, 396 (Coomaraswamy сматра да, етимолошки, латински глагол "ornare" првобитно значи "опремити, опскрбити, снабдети неопходним". Слично томе, "décor" стоји у вези са "decorous" или "decent" што значи "који доликује карактеру или времену, месту и прилици", као и са "decorum", тј. "оним што доликује").

2 З. Јанц, *Орнаменти са фресака из Србије и Македоније од XII до средине XV века*, Београд 1961, 8.

3 Лазарев, *История, I,* 1986, 17 (вернику се чинила припрата као слика земље за ученике и покајнике, брод – видљиво небо за вернике, наос – царство чистог духа за свештенике, олтар – трон Господа Бога, светлост олтара /звезде, тамјан/ – сјај и добромирисје Светог Духа).

4 К. Каварнос, *Естетско испитивање византијске уметности,* Градац 82–84 (Чачак 1988), 84–90; P. Michelis, *An Aesthetic Approach to Byzantine Art,* London 1955.

5 К. Каварнос, op. cit., 86 (категорију узвишеног карактеришу безобличност, неизмерност, динамика, квантитет, раздвајање антитеза, а у човеку изазива занос, осећај чудесног, утиче на емоционалну страну бића, одводи у дубине унутрашњег света, што се постиже начелом дематеријализације; у категорији лепог доминирају облик, мера, статичност, квалитет, синтеза разних антитеза, а изазива осећање ведрине, насладе, делује на интелект бића, одводи у спољни свет).

Псеудо Лонгин је један од првих за кога је узвишено основна духовна категорија, оно што побуђује дивљење и занос, тј. тренутну потпуну освојеност душе савладане нечим прекомерним и сувише силним, што нам у

Циклуси фресака, појединачне композиције и орнамент у комбинацији са архитектуром простора и мистичном светлошћу стварају амбијент у којем верник може да осети трептаје божанске енергије. Такав амбијент је најприкладнији да наметне идеју и објасни догму, јер се она овде открива виђењем и доживљајем[6] као духовним категоријама које обухватају интелект, емоције и чула.[7] Посматран као декоративни елемент, орнамент ипак у својој суштини садржи естетску категорију. У лепоти као у доброти или бићу огледа се Бог,[8] али не његова суштина, већ његове "силе и енергија"[9] које нису умањени облик божанства, већ су потпуни Бог у коме створена бића могу учествовати према својој пропорцији и аналогији.

У византијској и српској средњовековној уметности постојао је одређени сликарски канон према којем се тачно знало која места треба да покрије фигурална композиција, а која орнамент, све у циљу образовања амбијента који је у стању да дочара доживљај и лепоту божанског.

У циљу стварања амбијента у сакралној грађевини, орнамент у Дечанима има неколико намена. Он стимулише динамику, ритам и лепоту целокупног сликаног програма и отклања утисак монотоније која настаје ређањем фигура у групи, а показује и разиграност архитектонских маса византијског типа сакралне грађевине. Византијска естетика, касније и српска, окренута је свету идеја и осећања, где су главна изражајна средства линија и ритам.[10] Орнамент у највећој мери користи ова изражајна средства. Периодичним понављањем мотива ствара динамику јаче изражену у односу на самосталну композицију, а линеаризам појачава експресивност. Самосталне композиције преносе уметност идеја, представе ванземаљског. Орнамент сведочи о чистом осећају линије, форме и боје и њиховим међусобним односима. Прожет је духом непредметног осећаја јер геометријске форме орнамента не представљају ништа друго него осећај ритма.[11] Ритмичко смењивање облика ствара нови тип композиције, где она нема једну тачку посматрања, већ се видне тачке умножавају. Типични примери таквих орнамената у Дечанима су изломљене цик–цак траке (сл. 2) из прозора куполе у дебљини зида (25) и са пиластра северног зида у наосу (111), те меандри око прозора на северном зиду наоса (57).[12]

Орнаментом су уоквирени поједини портрети, фреско–иконе или медаљони са попрсјима светитеља, па је тако наглашен статус и одређен земаљски или небески ранг личности. Ту намену задржава и у декорацији одеће представљених личности. Орнаментом су уоквирене само појединачно насликане свете личности, и то оне најзначајније (сл. 1, 2), зато што оквир доприноси издвајању приказане личности и њеном одабирању као посвећене, уздижући је на раван вечитог. Рам одређује један савршен, идеалан свет.[13] У византијској уметности поштоване иконе добијају свечани оквир нарочито често у X и XI веку.[14] Таквих примера у Дечанима нема јер није остало простора, због наглашене наративности, за компликованије орнаменталне оквире око фреско–икона, већ су ту у питању једноставне обо-

потпуности обухвата душу. Унутрашње надахнуће је важније од тачности форме и допадљиве спољашности. Ово је чисто квантитативно одређење, које се може мерити степеном снаге, узбурканости, узбуђености психе, а не еминентно естетско одређење. Псеудо Лонгин препоручује да се уметници такмиче са уметницима из давнина, али не да би од њих научили неку технику, већ да би били надахнути духом њиховог духа. Уметничка страст аутора, његов занос и обузетост, који су изнад граница реалног света, бескрајни ентузијазам и поглед у звезде изазивају духовну (изворну) узвишеност која ће деловати пуном снагом на душу доживљаваоца уметничког дела (cf. Pseudo Longin, *О uzvišenom,* Zagreb 1980; D. Grlić, *Estetika. Povjest filozofskih problema,* Zagreb 1983, 103–107; K. E. Gilbert, H. Kun, *Istorija estetike,* Beograd 1969, 93, 94, 283).

6 Ц. Мајендорф, *Византијско богословље,* Крагујевац 1985, 11 (доживљај је централна тачка средњовековног православног богословља).

7 Лазарев, op. cit., 17.

8 Л. Успенски, *Смисао и садржај иконе,* Градац 82–84 (Чачак 1988), 43–48.

9 Мајендорф, op. cit., 32 (Псеудо Дионисије Ареопагит, *О божјим именима,* in: PG 3, 63 ff).

10 Д. Медаковић, *Српска уметност у XVIII веку,* Београд 1980, 104.

11 K. Maljevič, *Nepredmetni svijet,* Zagreb 1981, 74.

12 Бројеви у заградама односе се на цртеже XI–XX, стр. 477 sq.

13 K. Grej, *Ruski umetnički eksperiment 1863–1922,* Beograd 1978, 180.

14 Бабић, *О живописаном украсу олтарних преграда,* 15.

јене траке. Компликованијих орнаменталних оквира има у Студеници, Жичи, Сопоћанима, Градцу, Св. Никити, Старом Нагоричину, Леснову, Љубостињи и другде.[15]

Дијагонално укрштене флоралне бордуре деле површине полукалота и крстастих сводова на четири сферна троугла, стварајући на тај начин простор за сликање. У Дечанима су то углавном лепезасти орнаменти (3) на ребрима крстастих сводова у олтару, наосу и припрати.

Орнаменталне бордуре раздвајају зидне површине на хоризонталне зоне, одвајају циклусе фресака и тиме стварају простор где се око посматрача може одморити пре него што се поглед пренесе на следећи циклус или композицију. Ту намену најчешће имају статичке бордуре куфског писма (сл. 3) у олтару изнад доње зоне стојећих фигура (12), у подножју тамбура куполе изнад фигура четворице јеванђелиста (21), у челу лука апсиде олтара Св. Николе (139), на корниши олтара Св. Димитрија (147), у припрати изнад доње зоне стојећих фигура (184); затим, статичке бордуре срцолике или елипсасте структуре са палметама (сл. 4) у олтару на корниши (11), у куполи између Небеске литургије и фигура пророка (20), на корниши испод конхе апсиде олтара Св. Николе (140), као и розете на потрбушју лукова припрате (164–173).

Хоризонталне бордуре могу представљати границу између небеског и земаљског царства, тако да целокупан амбијент добија одређено симболичко значење. Дијаграми Козме Индикоплова[16] показују да хришћанска грађевина по себи представља универзум, где купола заузима централно место, како архитектонски тако и симболички. Купола је прва област универзума и одговара праелементу ватра: апстрактна, свети праогањ, царство небеско, духовна категорија где пламти вечна ватра, Бог, Христос, његова персонификација, мистични знак или симбол. Испод куполе је друга област – ваздух: звездано небо, Јелисејска поља, острво блажених, рај код хришћана замишљен као врт пун плодова, цвећа и птица. Ту су представљени светитељи, мученици, праведници у рајском врту упоредо са сликама библијске садржине. Трећа и четврта област хришћанског универзума одговарају праелементима земља и вода. Такву симболику могу имати орнаменти различитих типова у куполи (22–30), у темену свода протезиса (16), на потрбушју лукова уз западни зид наоса, у челу лука апсиде олтара Св. Димитрија (146), у припрати на прислоњеним луковима уз источни, јужни, западни и северни зид (154–162) и над јужним улазом у дебљини зида (183), а поготову орнаменти сокла у олтару (1), наосу на поткуполним ступцима (3–11), западном (12–14) и северном зиду – капела Св. Димитрија (15–16) и у припрати (17–18).

Компликованији и сложенији орнаменти, углавном флоралног типа, сликају се на слабије видљивим и неискоришћеним архитектонским површинама, чинећи их естетски занимљивијим посматрачу. У Дечанима су насликани у угловима композиција у наосу и припрати (5, 6, 153), у угловима сводова у наосу (31–34), на троугластим површинама у угловима крстастог свода олтара (7–10), у угловима пандантифа куполе испод фигура јеванђелиста (30), на пиластрима у олтару (13–15, 19), у наосу на источном (58, 59), јужном (60–76), западном (77–99) и северном зиду (100–115), у олтарима Св. Николе (142–145) и Св. Димитрија (148–152), у припрати у горњој зони источног зида (163), јужном делу источног зида (185–191), на јужном (192–206), западном (207–222), северном (223–238) и северном делу источног зида (239–244). Орнаментима су осликани прозори протезиса (17, 18), куполе у дебљини зида (22–29), јужног (44–51) и северног (52–57) зида наоса и припрате (174–182), затим потрбушја лукова над прозорима јужног (36–39) и северног (40–43) зида наоса – капеле Св. Николе и Св. Димитрија – дебљина зида прозора олтара Св. Николе (141). Углавном вертикалне траке орнамената (сл. 5, 6) насликане су на североисточном (116), југозападном (117, 136), северозападном (118, 119, 137) ступцу поткуполног простора, као и на бочном северозападном (128–135, 138) ступцу наоса. Из естетских разлога орнаментима су осликане греде западног травеја наоса (1, 2), капеле Св. Николе (3–5) и припрате (6–17).

15 Бабић, op. cit., 15, 21; Г. Бабић, В. Кораћ, С. Ћирковић, *Студеница*, Београд 1986, сл. 54, 57, 68; М. Кашанин, Ђ. Бошковић, П. Мијовић, *Жича*, Београд 1969, 145; С. Радојчић, *Лесново*, Београд 1971, 26, 28; С. Ђурић, *Љубостиња*, сл. 112–115, 117, 118.

16 W. Wolska, *La Topographie Chrétiennne de Cosmas Indicopleustes*, Paris 1962, 113–143.

АНАЛИЗА ОРНАМЕНТА

Анализа орнамента у односу на простор, симетрију, динамику и ритам, форму и боју најбоље одређује његов карактер и суштину, јер те категорије одговарају метафизичкој природи уметности, изражавају онај њен део који живи мимо времена, места, друштва и историје. Средњовековно сликарство, као архаично и модерно,[17] разара тродимензионални простор. Сликар са спољашње, статичне позиције прелази у унутрашњи простор слике, он не гледа у простор, већ јесте простор. Уместо статичког простора антике, у питању је вишедимензионалан и полисемантичан божански простор. [18] Слика никад не представља оно што приказује, не поклапа се са природним моделом. У уметности влада колективни дух.

Простор

Орнамент може бити представљен дводимензионално и тродимензионално. Дводимензионални пружа ширење у простору и разноликост величина и облика, додаје разлике правца и оријентације. Ортогонална пројекција је систем пројектовања маса у две димензије на раван, где је простор слике редукован на површину. То је оправдано опирање тежњи да уметничко дело подражава природу, јер процес уметничког стварања не полази од реалних узора већ од идеје. Тај начин пројектовања полази од Плотиновог тумачења простора: да би предмет био упознат у својој суштини, истинској величини и боји, треба да буде близу ока. Већина Плотинових схватања је заснована на Платону, који је био противник античке перспективе, посматрајући је с правом као обману и привид. На формирање овог пројекционог система, поред Плотинових схватања, необично снажан и непосредан утицај имала је и уметност Истока.

Изражајно средство дводимензионалног представљања је линија, и то предметна, обликовна (шрафира) и контура.[19] Крива линија је органског порекла и визуелно доноси бржи покрет јер се поглед стално ломи и креће по линији која мења правце. Права линија је геометријског порекла, одражава мир и спорост зато што се поглед креће, а изгледа као да се не креће (нема се осећај времена и простора) јер је око сагледава одједном као јединствену, док криву не може на тај начин да прими.

Шрафирање ствара кохерентне површине обликујући простор на тај начин и градећи различите неправилне облике. Шрафиране површине сокла (1–18) у свим деловима дечанске цркве испресецане су разним геометријским формама: квадратима, ромбовима, круговима. Орнаменти таквог типа увек се сликају у доњим зонама живописа. Њихова појава није необична у српском средњовековном сликарству, као ни у византијском. Они теже да имитирају раскошну оплату разнобојно изрезаних мермерних плоча или обешене украсне тканине–завесице.

Најчешће коришћена изражајна средства да би се постигла дводимензионалност орнамента су контура, бојена површина и комбинација са предметном линијом. Такви орнаменти су компоновани од најразличитијих елемената геометријског или флоралног типа. Својеврсна оптичка игра контуре и основе може се пратити на орнаментима компонованим од степенастих крстова (сл. 5, 6) који су у Дечанима[20] заступљени у великом броју. Насликани су на пиластру олтара (19), око прозора на јужном зиду наоса (46), на пиластрима западног (81, 89, 90) и северног (109, 115) зида наоса, на горњој зони поткуполног северозападног (118), бочном југозападном (126) и северозападном (130) ступцу наоса, на пиластру олтара Св. Димитрија (151). У припрати се налазе на прислоњеним луковима уз источни, јужни, западни и северни зид (156, 158, 161), над јужним улазом у дебљини зида.(183), на пиластрима јужног (193, 196, 200, 203, 204), западног (207, 211, 212, 218, 222), северног (225, 228b) и северног дела источног зида (239, 240, 241). Код тих орнамената тешко се може

17 Л. Трифуновић, *Сликарски правци XX века,* Приштина 1982, 11.

18 Ibidem, 12.

19 Arnhajm, op. cit., 187–189.

20 Јанц, *Орнаменти,* Т I, бр. 6, II, бр. 7.

разлучити шта је мотив а шта основа, иако је у питању једноставна форма крста која се поклапа са вертикалом и хоризонталом чија симетрија одређује површину да се види као мотив крста. Ту недоумицу, међутим, разрешава и контрастно распоређена боја. Динамика тих орнамената је идентична динамици квадрата јер линије сила полазе из приближно кружног средишта и зраче у правцима страна квадрата, па формирају крст.

Најчешће су представљени као бордуре на античким и ранохришћанским мозаицима, а у XIV веку у Хори у Цариграду, у византијским рукописима, романичком сликарству, на фрескама са Атоса и Мистре, што указује на њихову велику распрострањеност.[21] Орнаменти идентични дечанским могу се наћи на мозаицима из прве половине VI века у С. Аполинаре ин Класе,[22] у јеванђељу Ms. Coislin 20 (fol. 10^{v}, 151^{v}, 223^{v}, 357^{v}) из XII века,[23] нешто компликованији у гробници Бачковског манастира из XII века у Бугарској,[24] на мозаицима Св. Марка из XIII века у Венецији[25] и у јеванђељу из XIV века из Дионисијевог манастира на Светој Гори (Cod. 80; fol. 27^{v}, 119^{v}) .[26]

Облик ће се такође јасније сагледати ако је у питању конвексна површина, када она има активно напредовање, јер испупчења и шиљасти углови као клинови продиру напред у простор, делујући динамичније од конкавне статичне основе. Такви су орнаменти са цветовима или четворолистима у облику крста (сл. 4) у наосу, и то на пиластру јужног зида (75), поткуполном северозападном ступцу (118) у доњој зони и бочном северозападном ступцу (131). Обојени су црвено, зелено, плаво, а позадина је бела. Распрострањени су у нашем живопису, а поред Дечана налаза се у Богородици Љевишкој, Жичи, Св. Димитрију у Пећи, Белој цркви Каранској, Манасији,[27] као и у византијској и романичкој уметности, и то на мозаицима, минијатурама и предметима уметничког заната.[28]

Орнаменти састављени од елемената у облику четворолиста или цвета, који повезивањем формирају нове облике (на пример, круг), сликани су тамним колоритом на белој или црној позадини. Поред Дечана,[29] где су насликани на пиластру олтара (13), код нас се могу наћи у Милешеви, Жичи, Старом Нагоричину, Матеичу, а јављају се од VI до X века, у Рабулином кодексу из 586. године,[30] Хомилијама Григорија Назијанзина (Ms. grec. 510, fol. A^{v}) између 880. и 883. године,[31] у Mamasun. Köy ensesi Kilisesi и у Ирхали, Ağaç alti Kilise са краја X и почетка XI века (Кападокија),[32] у византијској уметности у Богородици Перивлепти из 1295. године у Охриду.[33]

Тродимензионални простор орнамента постигнут је на неколико начина. Дубина ће бити видљива ако једна контура одсеца део друге, па ће се непрекинута видети као да лежи испред задње. Суперпозиција контура је нарочито видљива код разних врста преплета и код орнамената геометријске структуре са дводимензионалним елементима који носе значење.

Суперпонирана геометријска структура гради, преплићући се, најразличитије геометријске површине – ромб, круг итд. (сл. 4), у којима су насликани стилизовани листови, тролисти, четворолисти, цветови, палмете, апстрактне геометријске форме у облику степенастих равнокраких крстова. Такви орнаменти су насликани у олтару у угловима крстастог свода (8) и на пиластру (14), у наосу на пиластру северног зида (100) и бочном североза-

21 Ibidem, 16.

22 G. Bovini, *Ravenna,* Ravenna s.a., 112.

23 H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscripts grecs de la Bibliothéque Nationale du VIe au XIVe siècle,* Paris 1929, Pl. LXXX; Лазарев, op. cit., 215 (69).

24 А. Рошковска, Л. Мавродинова, *Стенописен орнамент,* София 1985, 24.

25 G. Mariacher, *Mosaici di San Marco,* Venezia 1980, Pl. X.

26 S. M. Pelekanidis, P. C. Christou, Ch. Tsioumis, S. N. Kadas, *The Treasures of Mount Athos, Illuminated Manuscripts,* Vol. 1, Athens 1973, сл. 142, 144; Лазарев, op. cit., 256 (113).

27 Јанц, *Орнаменти,* T. LVI, бр. 368, 369; LIII, бр. 352, 353, 355, 356; LIV, бр. 358; LVI, бр. 366, 367; LVII, бр. 377.

28 Ibidem, 28.

29 Ibidem, T. LVI, бр. 370; LIII, бр. 349, 350; LIV, бр. 357; LV, бр. 364; LVII, бр. 374.

30 Ibidem, 28; Лазарев, op. cit., 28.

31 Omont, op. cit., Pl. XV; Лазарев, op. cit., 68.

32 N. et M. Thierry, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Région du Hasan Dağı,* Paris 1963, Pl. 43b, d; Лазарев, op. cit., 219 (114).

33 Јанц, *Орнаменти,* T. XXXI, бр. 192, 194.

падном ступцу (128, 133, 135), у припрати на пиластру западног зида (216). Поред Дечана,[34] има их у Св. Апостолима у Пећи, Сопоћанима, Богородици Љевишкој, Жичи, Св. Никити, Старом Нагоричину, Леснову, Марковом манастиру, Андрејашу, а порекло воде са античких и ранохришћанских мозаика. Слични се могу наћи у Старој цркви Токали килисе из прве половине X века у Кападокији,[35] а распрострањени су и у византијској уметности (Богородица Перивлепта).[36] Код нас се губе пред крај XIV века и касније скоро да их и нема.[37] Налазе се на свим местима у цркви, али никад немају намену раздвајања живописа на хоризонталне зоне. Боје су углавном живе, позадина је светла, а контура је црна. Највећи број тих орнамената је текстилног порекла, мада их има и на каменој пластици, слоноваči, емаљу и металу.[38] Идентичан дечанском налазимо у рукопису св. Григорија Назијанзина (Ms. grec. 550, fol. 209) из XII века.[39]

Суперпозицијом и укрштањем уских тракастих апстрактних форми добијају се преплети, орнаменти "двострука секира", ужад и плетенице. Дечански преплет на пиластрима наоса има наизменично распоређене боје (црвена, зелена, жута и плава); оне формирају низ ромбоидних површина које још више истичу динамику тог орнамента.[40] Преплет сачињавају квадрати и ромбови који се секу, а на белој позадини имају црвене и плаве цветове на слободним површинама. Преплет постаје од VIII века основни елемент у келтској, ирској, коптској и арапској орнаментици, а има га и у јерменској уметности. Код нас се јавља у XIII и остаје у употреби до средине XV века.

Компликоване форме плетенице у Дечанима – у наосу на пиластру северног зида (114) – јављају се у једноставнијој форми двоструког ужета на каменој пластици моравских споменика (Раваница).[41] Плетеница се састоји од две уске укрштене таласасте браон траке које се преплићу са две изломљене траке са стилизованим цветовима крстасте форме на укрсници. Дечани су били узор у уметничком погледу за све касније цркве, па је вероватно мотив двоструког ужета одатле преношен у једноставнијој форми на архитектонску пластику и унутрашњу фреско декорацију.

Орнамент "двострука секира" (сл. 1, 6) великог је формата и монументалног карактера захваљујући једноставности форме. Насликан је у олтару на пиластру (15), у дебљини зида прозора куполе (22, 24), на потрбушју лукова над прозорима јужног зида капеле Св. Николе (39) и потрбушју лукова над прозорима северног зида капеле Св. Димитрија (407), у наосу на пиластрима западног (86, 88, 91, 97) и северног зида (110), у олтару Св. Димитрија на пиластрима (152), у припрати у прозорима (177), на пиластрима јужног дела источног зида (191), затим јужног (197, 198, 201b), западног (208, 214, 220, 221) и северног зида (224, 228a, 229–231, 233). Позадина је тамна, трака је бела, а површине су обојене плавом, жутом, црвеном, зеленом бојом и испуњене су тачкама. Комплементарност боја и облик форме стварају динамичку напетост оптичком игром површина као да се преламају. Поред Дечана,[42] насликани су и у Сопоћанима и Псачи, а у византијскоjх уметности комнинског доба на луку олтарске апсиде у цркви Св. Ђорђа у Курбинову из 1191. године,[43] у рукопису св. Григорија Назијанзина (Ms. grec. 543, fol. 260^{v}) из XIV века,[44] затим у Јеванђељу (Cod. 5, fol. 136^{v}) из последње трећине XIII века из Ивиронског манастира и Јеванђељу (Cod. 2m. fol. 9^{v})

34 Ibidem, T. XXXIV, бр. 210, 212; XXX, бр. 186, 187; VIII, бр. 50, 51; IX, бр. 56; XI, бр. 65; XXXII, бр. 197; I, бр. 5; LXXIII, бр. 475; II, бр. 8; XXXVII, бр. 230; XXXIV, бр. 208; XXXVII, бр. 228; LXXIII, бр. 476; LXXVI, бр. 491.

35 Cf. Epstein, *Tokali Kilise,* fig. 46; Лазарев, op. cit., 82, 83.

36 Јанц, *Орнаменти,* T. XXXVI, бр. 223.

37 Ibidem, 23.

38 Ibidem, 19.

39 Omont, op. cit., Pl. CXIII; Лазарев, op. cit., 92.

40 Јанц, *Орнаменти,* T. XIII, бр. 80.

41 Ibidem, T. XXIV, бр. 153; XXV, бр. 160; XXVI, бр. 161.

42 Ibidem, T. XXVII, бр. 168, 170; Millet, Frolow, *La peinture en Yougoslavie III,* Pl. 99, fig. 9; Petković, *La peinture Serbe I,* 91a (мишљења сам да је овакав назив орнамента врло неприкладан и незграпан, јер уводи вид асоцијативне апстракције иако се овде у суштини ради о оптичкој игри форме и контрастно обојених површина комплементарним бојама).

43 Ђурић, *Византијске фреске,* 14.

44 Omont, op. cit., Pl. CXXIV; Лазарев, op. cit., 165.

из XIII века из манастира Св. Григорија (оба са Свете Горе),[45] Јеванђељу (Ms. grec. 54, fol. 111) из последње четвртине XIII века,[46] на галороманским мозаицима, каменој пластици француских цркава, романским фрескама XII века у Италији, Немачкој и Шпанији, латинским рукописима.[47]

Лепезасти орнаменти на ребрима крстастих сводова у олтару, наосу и припрати (3) постижу трећу просторну димензију суперпозицијом контура, сенчењем и бојеним контрастом. Лепезасте форме подсећају на чашице неких имагинарних цветова који излазе једни из других, сужавајући се при дну, а проширујући се и заобљавајући при врху. Са стране имају јако стилизоване, скоро апстрактне елементе флоралног типа у облику спирале. Поред Дечана,[48] налазе се и у Сопоћанима, Св. Димитрију у Пећи, Зауму. Могу се видети у Кападокији у Ирхали у Pürenli seki kilisesi с краја X и прве половине XI века,[49] и јако стилизовани, скоро апстрактни, у Париском псалтиру (Ms. Grec. 139, fol. 5^{v}).[50]

Облици могу стварати трећу димензију нагињањем од фронталне равни, када обојена површина појачава искошеност, или стицањем волумена.[51] Враћањем у фронталну раван види се да је дубина остварена искошавањем једноставније површине, јер је косина најједноставнији начин деформације облика (ромб–квадрат). Искошеност даје утисак механички гурнутог или повученог, растегнутог или сабијеног, уврнутог или искривљеног облика који трпи промену у свом просторном спрегу.[52] Дводимензионални простор пружа, у суштини, спрег вертикала и хоризонтала постављених паралелно са фронталном равни уз минимум напетости. Системом косих паралелних зракова, повучених преко ових основних координата, коса перспектива остварује илузију простора. То доводи до асиметрично оријентисане композиције ка једној страни и протезања у оба правца, па она нема средиште, него је одсечак једног низа. Паралелизам допушта да предмет буде присилно враћен у фронталну раван, а нестабилност равнотеже између друге и треће димензије ствара јаку динамичку напетост. Пошто нема конверговања зракова, искључује се могућност дубинске деформације облика као код централне перспективе.

Орнаменти "преломљена, цик–цак трака" (сл. 2) – у дебљини зида прозора куполе (25), у наосу на пиластрима северног зида (111) и у припрати на пиластрима јужног зида (205), код којих је искошавањем, у низу повезаних правоугаоника и квадрата, постигнута трећа димензија – изгледају као трака хартије испресавијана у једнаким размацима. Таквом структуром, потпомогнутом контрастно обојеним површинама (црвена, зелена, плава, жута) основних облика у правилном ритму, они стварају изванредну оптичку игру преламања траке. Слободна троугаона поља уз ивицу испуњена су са по три тачке (жуто обојене, које би требало да подражавају злато) или апстрактним мотивима органског типа. Преломљена цик–цак трака се, осим у Дечанима,[53] налази и у Студеници, Сопоћанима, Жичи, углавном у луковима над вратима или олтарском апсидом, а често се среће на ранохришћанским мозаицима, на пример у Св. Аполинарију из Класеа у Равени,[54] на фрескама у Yilanli килисе с краја X и прве половине XI века,[55] у Елмали килисе, Göreme капели 19 из XII века,[56] (обе у Кападокији), у Хомилијама Св. Григорија Назијанзина (Ms. grec. 510, fol. 78), Париском псалтиру (Ms. grec. 139, fol. 5^{v}),[57] касније на романичкој пластици и на фрескама у Француској, Швајцарској и Шпанији.[58]

45 Pelekanidis, Christou, Tsioumis, Kadas, op. cit., Vol. 1, сл. 459, Vol. 2, сл. 19; Лазарев, op. cit., 126.
46 Omont, op. cit., Pl. XC; Лазарев, op. cit., 127.
47 R. B. O'Konnor, *The Mediaeval History of the Double–Axe–motif,* American Journal of Archaeology XXIV (1920), 150–170.
48 Јанц, *Орнаменти,* T. LVIII, бр. 380–383.
49 Thierry, op. cit., Pl. 70b, fig. 33: Лазарев, op. cit., 219 (114).
50 Omont, op. cit., Pl. V.
51 Arnhajm, op. cit., 220.
52 Ibidem, 220.
53 Јанц, *Орнаменти,* T. XVI, бр. 100, 101; XVII, бр. 104; Б. Живковић, *Сопоћани. Цртежи фресака,* Београд 1984, 38, 39.
54 Bovini, op. cit., 111.
55 Thierry, op. cit., Pl. 54: Лазарев, op. cit., 219 (114).
56 Restle, *Kleinasien II,* 160; Лазарев, op. cit., 103.
57 Omont, op. cit., Pl. XXIX/V.
58 З. Јанц, *Романски орнамент у српском монументалном сликарству XIII века,* ЗЛУ 8 (1972), 56.

Искошавањем троуглова решена је дубина простора на розетама у Жичи, Дечанима, Каленићу,[59] а могу се видети већ на подним мозаицима Св. Марка у Венецији из XII века,[60] али ће о њима касније бити више речи.

Израженију пластичност форме имају орнаменти на потрбушју лукова уз западни зид наоса (35), на пиластрима јужног (76), западног (77) и северног зида (102) наоса, на пиластрима олтара Св. Димитрија (149), у припрати на пиластрима западног зида (215) и на гредама из западног травеја наоса (2). Ту је тродимензионалност простора постигнута не само косом пројекцијом већ увртањем траке за 90° (изгледају као да су посматрани из птичје или жабље перспективе) суперпозицијом и бојеним контрастом. Такви орнаменти се највише сликају од краја XIII до XV века и могу се наћи, осим у Дечанима,[61] у Св. Димитрију у Пећи, Леснову, Псачи, Љубостињи, Богородици Захумској, Велуђу. У Дечанима, Псачи и Љубостињи јавља се нови елемент – цик–цак линија која се провлачи равномерно, под правим углом, кроз цик–цак траку, а на местима где се линија прелама насликани су апстрактни мотиви.

Слични су орнаменти око прозора северног зида наоса (54), на челу лука апсиде олтара Св. Димитрија (146), на пиластрима западног зида припрате (217), с тим што су ту увртањем траке добијене елипсасте површине наизменично обојене црвеном и плавом бојом.

Додиривањем или пресецањем цик–цак трака добија се нова орнаментална структура у облику ромба или ромбоида – "пластична решетка" (сл. 5). Ти орнаменти насликани су у наосу на потрбушју лукова над прозорима јужног зида капеле Св. Николе (37) и на пиластрима западног (82,94) и северног зида (108), а у припрати на пиластрима јужног (192), западног (210) и северног зида (235, 238). Пластична решетка се налази и у Богородици Љевишкој, Грачаници,[62] а често је коришћена на антиохијским подним мозаицима,[63] на мозаицима Св. Марка у Венецији,[64] у јеванђељу из Ивиронског манастира на Светој Гори (Cod. 5, fol. 22^{v}),[65] јерусалимским рукописима, по рубу минијатура у Псалтиру краљице Мелисенде из 1131. године,[66] на романичким фрескама и минијатурама.[67]

Пластичност решену увртањем траке, скраћењем и бојеним контрастом имају орнаменти са структуром од две паралелне таласасте траке увијене за 180° тако да формирају елипсасте површине наизменично обојене окер, плавом и црвеном бојом. Такви орнаменти налазе се на пиластрима северног зида (112) и на доњој зони бочног северозападног ступца у наосу (131,134).

Две таласасте траке укрштањем у правилном ритму формирају нови структурални склоп – круг који по средини пресеца права линија као осовина или мотив апстрактног типа (тачке, стилизовани цветови и гранчице) (сл. 1). Боје су углавном светле, контрастно распоређене на тамној позадини, па логично доводе до визуелизације суседних компонената (кругови), а налазе се у дебљини зида прозора куполе (27), у наосу око прозора северног зида (52, 53), на пиластрима западног зида (83), поткуполном северозападном (119) и бочном југозападном ступцу (127), затим у припрати на пиластрима јужног (206) и северног зида (226, 232). Осим у Дечанима,[68] има их у Богородици Љевишкој, Краљевој цркви у Студеници, Жичи, Трескавцу, Каленићу, а у византијској уметности нарочито често у епохи Палеолога, и то у Богородици Перивлепти,[69] Мистри,[70] Хори и на Атосу.[71]

59 Јанц, *Орнаменти,* Т. XXXVIII, бр. 238; XXXIX, бр. 242–244.
60 Mariacher, op. cit., Pl. XVII.
61 Јанц, *Орнаменти,* Т. XVII, бр. 107, 108; XVIII, бр. 109–112, 114; XX, бр. 125, 126; XXI, 130.
62 Ibidem, Т. XIX, бр. 122, 117, 121; XX, бр. 123, 124.
63 D. Levi, *Antioch Mosaic Pavements,* Vol. I, II, Princeton University Press 1947, 4, Pl. CXXII, b – CXXV, a – I,b.
64 A. Grabar, *La peinture Byzantine,* Paris s.a., 122.
65 Pelekanidis, Christou, Tsioumis, Kadas, op. cit., Vol. 2, сл. 27.
66 H. Buchthal, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem,* Oxford 1957, Pl. 19a, 2a.
67 A. Grabar, K. Nordenflak, *La peinture romane XI–XII siècle,* ed. Skira 1958, 74, 96, 115, 170; S. W. Antony, *Romanesque frescoes,* Princeton University Press 1951, 95, 126, 215 355.
68 Петковић, *Дечани* II, Pl. CXXX, CXXXVIII, CL; Millet, Frolow, op. cit., III, PL. 57, fig. 1–4; Јанц, *Орнаменти,* Т. XXVII, бр. 172; XXVIII, бр. 173–177.
69 Јанц, *Орнаменти,* Т. XXVII, бр. 171.
70 G. Millet, *Monuments bizantins de Mistra,* Paris 1910, Pl. 95, fig. 3; Pl. 142, fig. 1, 3, 4; Pl. 149, fig. 1, 2.
71 G. Millet, *Monuments de l'Athos,* Paris 1927, Pl. IX, fig. 2; Pl. CLXXII.

Пластичност форме и дубина простора најубедљивије су решени код пластичног меандра, и то косом перспективом и бојеним контрастом, а у неким примерима и комбинацијом са централном перспективом. У наосу око прозора на северном зиду (57) и на другим местима у цркви насликани су јако пластични једноструки и двоструки меандри.[72]

Геометријска форма меандра има јако изражено хоризонтално кретање због нагнуте оријентације у простору као свастика. Захваљујући изломљеној форми ка унутрашњости садржи и кретање у себи, спиралног правца, према дубини, а пошто је његова структура квадратна, значи статична, може се у динамичком смислу говорити о утиску "покретног мировања",[73] што доприноси јако израженој динамичкој напетости. Скоро увек, на позадини, у простору између траке која меандрира, насликане су по три или четири тачке. Пластични меандер се код нас први пу јавља у Сопоћанима и омиљен је до краја XIV века.

Симболика меандра није најјаснија али је сигурно да представља кретање, па се може повезати са симболиком "уникурсног лавиринта"[74] када означава свеукупност света, вечност, бесмртност, а у ранохришћанској уметности стазу незнања док Христос не покаже пут. Ако су, међутим, посматра структурални склоп, његова симболика се приближава симболици свастике[75] која је настала унакрсним током меандра или обрнуто, односно као варијација тау–крста који симболизује дрво живота, божанску мудрост, будући живот.[76]

Форма меандра је античког порекла. Налази се на каменој пластици грчких храмова класичног периода, касноантичким фрескама у Вили Мистерија у Помпеји из око 50. године пре н. е.,[77] ранохришћанским мозаицима у Св.Аполинарију Новом с краја V и почетка VI века у Равени.[78] Често је коришћен у византијској уметности на мозаицима, фрескама на златној позадини, рукописима (заставица Јеванђеља по Марку, Gr. 53, fol. 131 из Лењинграда).[79] Пластичност форме води порекло са касноантичких и ранохришћанских мозаика као у маузолеју Гале Плацидије у Равени из прве половине V века,[80] користи се на романичкој пластици, фрескама XI и XII века и минијатурама из Француске, Енглеске и Шпаније.[81] Пластичност форме се појачава комплементарно обојеним површинама, што доприноси оптичкој игри и појачава динамичку напетост.

Симетрија

Симетрија је један од основних принципа геометрије и сликарства, нарочито орнамената, а са асиметријом (златни пресек) представља једну од основних визуелних спознаја.[82] Суштину симетрије чини правилно понављање истих делова у целини. При одређивању скупова симетрије у уметности се, као и у науци, мора прибегавати апстраховању, замени

72 Јанц, *Орнаменти,* Т. III, бр. 19; Millet, Frolow, op. cit., II, Pl. 99, fig. 8, 10; Pl. 101, fig. 14.

73 С. Склирис, *Ритмолошки проблеми византијског сликарства у студеничком живопису од XIII до XIV века,* Градац 82–84 (Чачак 1988), 196–209 (Овакав ритам представља израз мира и спокоја, мира од борбе природних сила и нужних тежњи, од теже и противтеже, али не и непокретност и мртвило, већ, напротив, увек покретно мировање, дакле не смрт, већ живот и слободу).

74 Dž. K. Kuper, *Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola,* Beograd 1986, 88, 102 (уникурсни, где једна једина путања води право у средиште и опет напоље, без избора, загонетке или забуне - путања најпре води ка средишту, па онда окреће назад ка периметру и сваки пут узимајући супротан смер поступно се пробија до средишта и опет напоље; мултикурсни, који ствара забуну и загонетку јер садржи слепе стазе, изискујући познавање кључа или решење проблема).

75 T. Wilson, *The Swastica,* Washington 1896.

76 Kuper, op. cit., 76, 82.

77 R. Zajder, *Rimsko slikasrtvo,* Beograd 1976, 25.

78 Bovini, op. cit., 98, 99.

79 В. Д. Лихачева, *Византийская миниатюра,* Москва 1977, таб. 4; Лазарев, op. cit., 209 (22).

80 Bovini, op. cit., 69.

81 Grabar, Nordenflak, op. cit., 96, 97, 171, 204.

82 J. Slavik, *Geometrija i slikarstvo,* Dijalektika 3–4 (Beograd 1980), 119–165, 120 (Корене овог принципа можемо наћи у симетрији људског тела и у самом процесу виђења. Код симетричне представе очи чине два идентична мишићна напора, примају две исте сензације, стварајући осећај мира и равнотеже, из којег проистиче естетски феномен); A. Riegl, *Historijska gramatika likovnih umjetnosti,* Život umjetnosti 10 (Sarajevo s.a.), 125–147, 143. (Симетрија не настаје ни из технике ни из употребне сврхе, већ из човекове унутрашње нужности.)

сложене појаве упрошћеним идеалним моделом.[83] У визуелном смислу јасност је неопходан услов за њено оптимално дејство. Недоумица у смислу који је део већи доживљава се као неестетички феномен. Симетричне форме стварају осећај статичности, мира и равнотеже, а асиметричне покрета, динамике и противтеже. С обзиром на универзалност симетрије и њену синтетичку улогу у систему наука, у новије време њој се додељује статус филозофске категорије која изражава основне законе устројства света.

Веза између симетрије и естетике нарочито добро се може пратити на дводимензионалним површинским представама орнамената у оквиру једностране поларне равни.

Розете су групе изометрија са непроменљивом поларном равни и непроменљивом поларном тачком (као једнодимензионална многострукост).[84]

Бордуре – тракасти орнаменти (сл. 4, 5), једнодимензионалне су групе изометрија које имају променљивих тачака, али имају и непроменљиве поларне равни и једну непроменљиву праву – осу транслације.[85]

Дводимензионално симетрични орнаменти (равански)[86] дводимензионалне су групе изометрија које имају променљивих тачака, али поседују две непроменљиве праве – осе транслације.

У Дечанима и целом нашем средњовековном монументалном сликарству розете су (164–173) сликане по принципу површинске рефлексије, без централне ротације.[87] У ликовном смислу, због облика који се рефлектују, испољавају својство статичности, а њихова структура се поклапа са хоризонталом и вертикалом. Међутим, пошто су све розете конструисане као кружне форме, оне ипак поседују кретање, и то експанзивно ка посматрачу, али намећу и утисак увлачења ка центру.

У византијској уметности розете налазимо у Нерезима,[88] у Кападокији на јужном своду Ağaç alti килисе,[89] а код нас експанзију доживљавају на каменој пластици моравских споменика, а сликане су често и на спољашњим фасадама цркава (Св. Апостоли, Богородица Одигитрија и Данилова припрата у Пећи, Хиландар, Жича ...).[90]

Кружни облик розета одређује им место и увек се сликају или клешу у теменима лукова или на кружним површинама, зато што је овакав облик естетски најпогоднији да раздвоји многоборјне људске фигуре и композиције које су се због повећане наративности сликале и на овим површинама. Таквих примера има у Хори на мозаицима унутрашњег нартекса на луковима,[91] где су насликане розете флоралног или апстрактно геометријског типа симболичног садржаја. У дечанској припрати, на потрбушјима лукова, поједине композиције из циклуса календара такође су одвојене розетама из истих естетских разлога. Флоралног су типа или су компоноване од искошених троугластих форми (169, 173), или укрштених крстова (164, 166, 172), или су конструисане од суперпонираних разнобојних дискоса (170) различитих пречника, често у комбинацији са крстом.[92] Такође су компоноване од различитих варијанти стилизованих палмета (171) или тролиста, од преплетених кругова са флоралним елементима – цветови (165), или од разних комбинација крстова, који, за разлику од чисто декоративног карактера неких мотива, имају увек симболично значење.

Визуелне карактеристике бордура – тракастих орнамената, директно зависе од геометријских особина мотива који носе значење и симетријских трансформација. Тај начин посматрања одређује динамичке и статичке бордуре.

83 А. В. Шубников, В. А. Копцик, *Симетрија и асиметрија у уметности,* Градац 21 (Чачак 1978), 101–106.

84 J. Slavik, *Teorija simetrije i vizuelne umetnosti,* Istraživač 3–4 (Beograd 1981) 103–124 (у даљем тексту: *Simetrija).*

85 Ibidem, 107.

86 Ibidem, 107, 108 (симетрија у смислу спрега вертикала–хоризонтала).

87 Розете компоноване од "левих" и "десних" форми сугеришу утисак ротационог кретања и представљају динамичке симетричне структуре.

88 Cf. Јанц, *Орнаменти,* Т. XXXVIII, бр. 233, 234.

89 N. et M. Thierry, op. cit., Pl. 43 a.

90 В. Ј. Ђурић, *Настанак градитељског стила моравске школе. Фасаде. Систем декорација, Пластика,* ЗЛУ 1 (Нови Сад 1965), 33–65.

91 *The Kariye Djami,* Vol. 2, Pl. 14, 15, 332, a, b, c.

92 Петковић, *Дечани,* II, Т. CII, CVII, CVIII, CXXIX; Јанц, *Орнаменти,* Т. XXXVIII, бр. 238, XXXIX, бр. 241–244.

Динамичке (сл. 5) су генерисане клизајућом рефлексијом и поларном осом транслације[93] и компоноване су од таласастих или троугластих форми из којих наизменично избијају спиралне форме или флорални мотиви.

Бордуре чија је структура таласаста линија или гранчица доста су распрострањене у нашем живопису. У Дечанима[94] их има у великом броју варијанти и разликују се два типа тих орнамената, а заједничка им је светла позадина. Динамика се код њих постиже разиграним флоралним мотивима.

Мотиви првих компоновани су од бојених спирала на чијим крајевима се налазе испупчења или стилизовани листови, али се код неких структура састоји од неколико паралелних таласастих линија. Насликане су у наосу на јужном зиду (62–70) и на бочном југозападном ступцу (121), у припрати на прислоњеним луковима (155) и на гредама у западном травеју наоса (1) и капели Св. Николе (5). Раније се јављају још у касноантичкој и ранохришћанској уметности, на пр. на саркофазима у Sta Constanza у Риму из IV века,[95] на такозваном саркофагу Barbatianus–а из Равене,[96] на транзени у Св. Аполинарију Новом с краја V и почетка VI века,[97] или на проповедаоници бискупа Ањелијуса из VI века.[98]

Код другог типа орнамента са обе стране правилне таласасте линије, на једнаким растојањима, избијају спирале на чијим крајевима се налазе листови или бобице, а на месту избијања насликани су велики цветови, палме или лотоси. Налазе се у наосу око прозора на северном зиду (55), на пиластрима јужног (74), западног (87, 92, 96) и северног зида (107, 113), на поткуполном северозападном ступцу у средњој зони (118), на пиластрима у олтарима Св. Николе (143) и Св. Димитрија (150), у припрати на прозорима (180), пиластрима јужног (202) и северног зида (227). Тај тип орнамента је византијског порекла, јер се јавља у Цариграду на керамици, на плочицама од архитектонског фајанса из X–XI века.[99] Мотив је вероватно позајмљен из арапске уметности, где има много варијанти тог украса од почетка IX века, нарочито у Самари.[100]

Оба типа орнамента се налазе у гробници Бачковског манастира,[101] у Кападокији у Göreme–у, у Karanlik kilise из XI–XII века, у Тамној цркви у капели 23 из 1200/1210. године,[102] а код нас у Студеници, Сопоћанима, Богородици Љевишкој, Жичи, Грачници, Богородици Одигитрији и Св. Димитрију у Пећи, Марковом манастиру, Велуђу.[103]

Динамика спирале, и то двоструке, на тим орнаментима је слична динамици круга, јер садржи двоструко кретање: увлачење ка средишту и експанзију ка посматрачу. Спирала је сложен симбол и у употреби је од најранијих времена. Пошто се шири и сужава, по аналогији, симболише рађање и умирање, а означава и континуитет.[104] Има исту симболику као вихор,[105] у смислу манифестације енергије у природи, а такође се њена симболика поклапа са симболиком лавиринта.[106] Метафизички симболизује области постојања и лутања душе и њен коначан повратак средишту.[107]

Двострука спирала означава јачање и слабљење соларних и лунарних моћи и узајамно ритмичко смењивање еволуције и инволуције, живота и смрти, два пола, дана и ноћи, све ритмове у природи, континуитет између два циклуса.[108]

93 Slavik, *Simetrija,* 108.
94 Јанц, *Орнаменти,* Т. LXVII, бр. 438, 439, LXVIII, бр. 440; G. Millet, A. Frolow, op. cit., I, Pl. 36, fig. 2.
95 W. Oakeshott, *Mozaici Rima,* Beograd 1977, 28.
96 Bovini, op. cit., 18.
97 Исто, 51.
98 Исто, 19.
99 C. Lepage, *Remarques sur l'ornementation peinte à l'intérieur des églises de la Morava,* in: Моравска школа и њено доба, Београд 1972, 229–237, 231 (плочица нађена у цркви Константина Липса).
100 Исто, 231.
101 Рошковска, Мавродинова, op. cit., 37.
102 Restle, op. cit., II, 221, 223–230, 238; Лазарев, op. cit., 83.
103 Јанц, *Орнаменти,* Т. LXI, бр. 396, 399–402, LXII, бр. 403, LXIV, бр. 418, LXV, бр. 419, 426, LXVI, бр. 427, 424, 430, 431, 425, LXVIII, бр. 437, LXXI, бр. 457.
104 Kuper, op. cit., 154.
105 Ibidem.
106 Ibidem.
107 Ibidem.
108 Ibidem.

Спиралу представља све што је завојито, на пр. бршљан, јелове шишарке, винова лоза, листови папрати при отварању.[109]

Орнаменти чију троугласту структуру формира изломљена линија имају јако изражену динамику јер, када троугао лежи на основи, она остаје мирна док друге две стране снажно стреме у страну и нагоре.[110] Управо на тим местима избијају гранчице и лозице спиралног облика, кружићи и разни апстрактни елементи који се завршавају стилизованим цветовима или листовима. Насликани су у наосу на пиластрима јужног (61, 73, 76) и западног зида (77, 78, 80), у припрати на пиластрима западног зида (209) и на гредама западног травеја наоса (2), у капели Св. Николе (3) и припрати (11). Код нас се јављају с краја XIII и у безброј варијанти се могу пратити до краја XIV века, поред Дечана,[111] још и у Богородици Љевишкој, Жичи, Трескавцу. Има их у византијској уметности у Богородици Перивлепти,[112] и касније у рукопису св. Григорија Назијанзина из Париза (Ms. grec. 543, fol. 74 v).[113]

Статичне бордуре[114] генерисане транслацијом и површинском рефлексијом ортогоналном на осу бордуре не поседују поларну осу транслације. Оне омогућавају поклапање равни рефлексије са вертикалом мотива, јако стилизованим, скоро апстрактним палметама и полупалметама у срцоликим или елипсастим површинама у континуираном низу, па одају утисак статичности, мира и равнотеже.

Статичне бордуре елипсасте структуре јављају се у нашем средњовековном сликарству углавном у XIII и XIV веку, сликане су живим бојама на тамној позадини. У Дечанима се налазе у олтару на корниши (11), у куполи између Небеске литургије и фигура пророка (20), у олтару Св. Николе на корниши испод конхе апсиде (140) и на гредама припрате (6, 12). Пример идентичан дечанским налази се у кући Ветијаца у Помпеји (после 63. године)[115] на конзуларном диптиху од слоноваче проконзула Руфа Пробијана из око 380. године.[116]

Срцолике структуре (сл. 4) поређане у низу, наизменично окренуте једна наспрам друге за 180°, што донекле појачава динамичку напетост, налазе се у наосу на пиластрима северног зида (103, 106), у припрати на пиластима јужног дела источног (190) и на северном зиду (223).

По Ф. Алисон, такве бордуре су у византијску уметност донели Сасаниди, а јављају се у већем броју у X и XI веку.[117] Код нас су у употреби од XIII до XV века (Сопоћани, Краљева црква у Студеници, Богородица Љевишка, Старо Нагоричино, Грачаница, Лесново, Нова Павлица)[118] и углавном су сликане на светлој позадини.

Палма као украс је доста поштован мотив. Зидови Соломоновог храма били су споља и изнутра осликани херувимима и палмама.[119] Од најранијих времена у ликовним уметностима сликају се палме перастог и лепезастог типа, реалистички или јако стилизовано.[120] У старијој хришћанској уметности користи се пераста палма са симболичким значењем, док је код нас (сматра Ј. Магловски) можда у питању посебна врста палме, финик, са по два хеликса симетрична у односу на централну осу, чија се симболика може повезати са симболиком митске птице Феникс.[121] Пошто се из стабла палме стално појављују нови избоји, док стари одумиру, она симболизује идеју васкрсења,[122] или рајско дрво, као у подножју великог крста на апсидалном мозаику Св. Јована Латеранског у Риму.[123] Форма и симболика

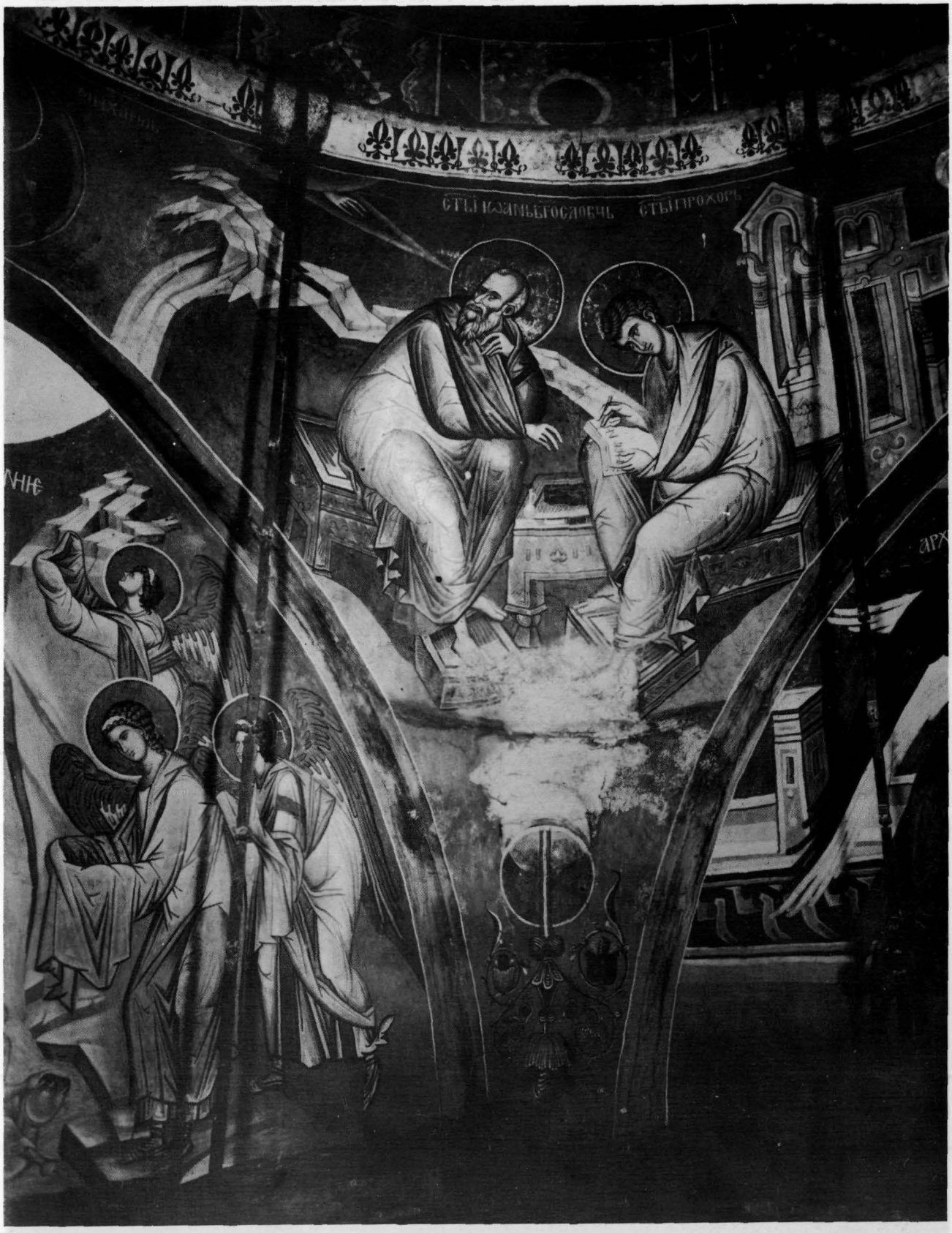
109 Ibidem.
110 Arnhajm, op. cit., 368.
111 Јанц, *Орнаменти*, Т. VI, бр. 34–36, IV, бр. 25, V, бр. 30–32, VI, бр. 33, V, бр. 27, 28, VI, бр. 38.
112 Ibidem, T. IV, бр. 26.
113 Omont, op. cit., Pl. CXX.
114 Славик, *Симетрија*, 108.
115 Zajder, op. cit., 54.
116 F. Gerke, *Kasna antika i rano hrišćanstvo*, Novi Sad 1973, 183.
117 Јанц, *Орнаменти*, 27.
118 Ibidem, T. LIII, бр. 343.
119 Св. Јован Дамаскин, *Апологетска слова против опадача светих икона*, Градац 82–84 (Чачак 1988), 12–29.
120 Ј. Магловски, *Студенички јужни портал*, Зограф 13 (Београд 1982), 13–28.
121 Ibidem, 15, 16.
122 Ibidem, 16.
123 Ibidem, 17.



Сл. 1. Св. Јован Претеча, јужни пиластар наоса — Fig. 1. St. John the Forerunner, south pilaster of west wall in the naos



Сл. 2. Св. Атанасије Атонски, северни зид капеле Св. Димитрија
Fig. 2. St. Athanasius the Athonite, north wall of the chapel of St. Demetrius



Сл. 3. Св. Јован Богослов и св. Прохор, североисточни пандантиф — Fig. 3. St. John the evangelist and Prochorus, north-eastern pendentife





Сл. 5. Ноје проклиње Хама, прозор северног зида капеле Св. Димитрија — Fig. 5. Noah cursing Ham, west wall of the chapel of St. Demetrius (window)

←

Сл. 4. Христ утишава буру на мору, Парабола о царској свадби (свод и западни зид капеле Св. Николе) — Fig. 4. Christ stilling the tempest, Parable of the King who made a marriage feast for his son (west wall of the chapel of St. Nicholas)



Сл. 6. Успење Богородице, западни зид наоса — Fig. 6. Dormition of the Virgin, west wall in the naos



Сл. 7. Менолог: св. Теодор Стратилат (7. II), пророк Захарија (8. II), св. Никифор (9. II), припрата
Fig. 7. Menologion: St. Theodore Stratelates (7. II), prophet Zechariah (8. II), St. Nicephorus (9. II), narthex

хеликса[124] слична је спирали, само што хеликс има равну линију излаза која се касније преводи у спиралу, вечни ток, трајање, вечно циклично кретање, а користио се у називу бршљана. Веза спирале, кретања небеских тела и бршљана (свете биљке за Диониса, као и винова лоза) показује да се разне увојите лозе, које спадају у тип хеликса, развијају из представе бршљанове и винове лозе, али и спирале.[125]

Палма симболизује дрво живота, славу, тријумф, праведност.[126] У Конавлима постоји веровање да је "кита палме", заједно са благословљеном пшеницом, утук против подземних демона.[127]

Статичне бордуре куфског писма[128] (сл. 3) (честе на одећи разних личности) развијене од клинастог куфског писма (студенички олтар и оквир уништене иконе) који се у византијској уметности јавља још крајем X и почетком XI века и ослања се на арапске прототипове,[129] континуирани је тип куфског орнамента.[130] Вегетабилни тип, какав је у Дечанима, који комбинује разне облике деформисаних словних знакова са више варијанти стилизованих палмета и лотоса, наизменични је тип куфског орнамента.[131] Насликан је у олтару изнад доње зоне стојећих фигура (12), у подножју тамбура изнад фигура четворице јеванђелиста (21), у наосу на северној страни бочног северозападног ступца изнад сцене Св. Нестор убија Лија (138), у олтару Св. Николе на челу лука апсиде (139), у олтару Св. Димитрија на корниши (147), као и у припрати на гредама (7). Живе боје на белој позадини истичу наизменичност елемената и углавном прате колорит живописа. Са једне или са обе стране орнамента често се јављају јајасти или срцолики облици који заједно чине јединствену композициону целину.

У византијској уметности од XII века куфски орнаменти постају јако стилизовани[132] и касније се претварају у византијску арабеску.[133] Код нас се први пут јављају у Ђурђевим Ступовима,[134] а, осим у Дечанима и Студеници, налазе се у Сопоћанима, Жичи, Св. Никити, Грачаници, Леснову, Каленићу.[135] Идентични примери могу се наћи на мермерном рељефу са представом Апотеоза Августа у Равени,[136] у византијској уметности у Богородици Перивлепти,[137] у париском Псалтиру (Ms. grec. 139) из прве половине X века и Менологу Василија II из око 985. године,[138] у јеванђелистару из касног XI века (Cod. 69, fol. 143)[139] на мозаицима у Дафни из XI, Чефалу из XII века, у гробници Бачковског манастира у Бугарској.[140]

Дводимензионално симетрични орнаменти (симетрија у смислу спрега вертикала и хоризонтала) са две непроменљиве осе транслације сликају се на ограниченим, обично квадратним или правоугаоним, дијагонално подељеним површинама чији је основни мотив такође стилизована палмета. У ту групу симетрије спадају и орнаменти са криволинијском структуром у облику положене осмице и стилизованим палметама у континуираном низу у олтару, наосу и припрати (1, 2, 4), на ребрима крстастих сводова (148), затим у наосу на пиластрима источног (58), јужног (63, 64, 67, 69, 72), западног (99) и северног зида (101, 104, 105), на бочним југозападним ступцима (121, 125), у олтару Св. Николе на пиластрима (145),

124 Ibidem, напомена 38 (хеликс – реч грчког порекла и значи увојит, завојит).
125 Ibidem, 17.
126 Купер, op. cit., 123.
127 Р. Чајкановић, *Речник српских народних веровања о биљкама,* Београд 1985, 287.
128 Јанц, *Орнаменти,* Т. XLII, бр. 267.
129 G. C. Miles, *Painted Pseudo-Kufic Ornamentation in Byzantine Churches in Greece,* Actes du XIV[e] Congrès International des études byzantines (Bucarest, sept. 1971), Vol. III, Bucureşti 1976, 373.
130 Јанц, *Орнаменти,* 25, Т. XL, бр. 250.
131 Ibidem, 25.
132 Miles, op. cit., 373.
133 Јанц, *Орнаменти,* 25.
134 Ibidem, Т. XL, бр. 249.
135 Ibidem, Т. XL, бр. 252, XLI, бр. 262, XLII, бр. 265, 266, 269, 270, 273.
136 Bovini, op. cit., 22.
137 Јанц, *Орнаменти,* Т. XL, бр. 254.
138 Рошковска, Мавродинова, op. cit., 30, 31; Лазарев, op. cit., 69, 70.
139 A. Marava–Chatzinicolaou, C. Toufexi Paschou, *Catalogue of the Illuminated Byzantine Manuscripts of the National Library of Greece,* Athens 1978, fig. 292.
140 Рошковска, Мавродинова, op. cit., 28.

у припрати на пиластрима источног зида у горњој зони (163), на северном зиду (237) и северном делу источног зида (244), као и на гредама (13).

Има их у Градцу, Жичи, Старом Нагоричину, Матеичу, Раваници, Манасији, Новој Павлици.[141] Јако стилизован, скоро апстрактан, али врло сличан дечанском, налази се у Хомилијама Св. Григорија Назијанзина (Paris. grec. 510, fol. 285).[142] К. Лепаж сматра да је такав тип украса веома стар у византијској уметности и да води порекло са камене пластике, а најстарији пример налази у једној капели у Бауиту из VI века.[143] Има га у Св. Софији у Цариграду, у византијским рукописима X века,[144] у јеванђељу из XII века из манастира Дионисијата на Светој Гори (Cod. 4, fol. 14^{v})[145] и зидном сликарству. Лепаж даље сматра да ти орнаменти у пластичном смислу имитирају рељефну декорацију названу *champlevée*, која је карактеристична за цркву Скрипу с краја IX века.[146] Проучавајући илуминиране рукописе, К. Вајцман разликује три фазе у развоју тог мотива: фазу формације, фазу "класичног" стила и "барокну" или "манирастичку" фазу.[147] Вид тог орнамента из класичне фазе је, изгледа, послужио као узор монументалној верзији остварену у Дечанима и нашим споменицима XIII и XIV века, а вид "манирастичке" се јавља у споменицима Моравске школе, са сложенијом композицијом и крајњом разноликошћу детаља.

Сличну симетрију имају и орнаменти различитих, углавном геометријских структура (квадратне, ромбоидне, крстасте, кружне) (сл. 4), испуњених геометријско апстрактним или флоралним мотивима (листови, тролисти, четворолисти, лозице, гранчице) или душлим стилизованим палметама. Ти орнаменти насликани су у дебљини зида прозора куполе (29), у капели Св. Димитрија на потрбушју лука над прозором (41, 43), у наосу око прозора јужног зида (47, 51), на пиластрима јужног (60, 71) и западног зида (79) и на бочном југозападном ступцу (122), на пиластрима олтара Св. Николе (142, 144), у припрати у прозорима (174, 178, 179). Динамика је јако изражена јер линије сила зраче ка угловима и у свим правцима. Орнаменти слични дечанским налазе се и у Богородици Љевишкој, Краљевој цркви у Студеници, Св. Никити, Старом Нагоричину, Леснову, Марковом манастиру, Новој Павлици и другде.[148] У Дечанима постоје и граничне групе симетрија орнамената које поседују симетрију у свим правцима и јављају се најчешће у виду примарних геометријских форми, на пр. кругови испуњени разним геометријским елементима, степенастим крстовима или стилизованим флоралним мотивима. Налазе се у прозору протезиса (18), у дебљини зида прозора куполе (23, 26, 28), на потрбушју лука над прозором капеле Св. Димитрија (42), на југозападном поткуполном ступцу наоса (136), у дебљини зида прозора олтара Св. Николе (141) и у прозорима припрате (175, 176, 181, 182). Симболика тих орнамената може се сагледати преко круга који показује јак динамичан однос између средишта и контуре. Средиште круга, контура и простор између њих су различити делови, а ипак стопљени у целину, па представљају јединство тројства. "Принцип свега је један који ствара преко Сина а усавршава у Духу".[149] Динамика мотива тих орнамената, степенастих крстова, иста је као квадрата јер линије сила полазе из приближно кружног средишта и зраче у правцима страна квадрата, али њу појачава бојени контраст.

Форма, динамика, ритам

Форма оранамената у Дечанима креће се од потпуно геометријске, преко флоралне, до неколико примера фигурације (птице, фантастичне животиње, вазе). За све мотиве

141 Јанц, *Орнаменти*, Т. XLVII, бр. 306, 308, XLVIII, бр. 310, XLV, бр. 295, XLVII, бр. 302, XXXII, бр. 199–201, XLVIII, бр. 314, 315, XLIX, бр. 316–321, L, бр. 325, LI, бр. 328.

142 Omont, op. cit., Pl. LXXXIV; Лазарев, op. cit., 71, 215 (63).

143 C. Lepage, op. cit., 233.

144 Ibidem.

145 S. M. Pelekanidis, P. C. Christou, Ch. Tsioumis, S. N. Kadas, op. cit., Vol. 1, сл. 22; Лазарев, op. cit., 92.

146 C. Lepage, op. cit., 233.

147 K. Weitzmann, *Die Byzantinische Buchmalerei des IX und X Jahrhunderts*, Berlin 1935, 18–22.

148 Јанц, *Орнаменти*, Т. XII, бр. 74–76, XIII, бр. 79, XLVI, бр. 299, X, бр. 62, XI, бр. 67, XII, бр. 70, 71, XXXIII, бр. 203, XII, бр. 73, XIV, бр. 84, LII, бр. 342, L, бр. 325.

149 Мајендорф, op. cit., 207 (Василије Велики).

карактеристична је стилизација форме; потпомогнути геометријском структуром која одређује ритам и динамику у својој општости они звуче апстрактно.

Геометријска форма је духовног порекла, док је органска чулног и увек има асоцијативни карактер. Лепота се чулима сазнаје као боја, а духом као геометријска форма.[150] Тако се и геометријска апстракција може посматрати као уметност духа. Код геометријске форме углавном су у питању ограничена изражајна средства, али она дају снажнији израз (мање значи више). Права линија изражава опште, објективно, универзално; крива – појединачно, субјективно, интуитивно, унутрашње, земаљско.[151] Аналогно томе, може се рећи да орнаменти геометријске форме симболишу божанску природу, а органске људску, док њихова комбинација може означавати јединство Бога и човека. Пошто је црква храм Божији, геометријско–флоралном структуром и бесконачним током у једнаком ритму орнамент симболизује непролазност, непропадљивост, бесмртност – атрибуте божанске природе, и "природне" човечности која је у Христосу, новом Адаму, поново васпостављена.[152]

У источном православљу динамика заузима важно место, јер човекова природа није статична, "затворена", аутономна суштина, него динамичка реалност одређена у самој својој бити својим односом према Богу. Тај однос виђен је као процес уздизања и као заједништво – човек створен по слици Божијој позван је да оствари "божанску сличност".[153]

Динамика орнамената у визуелном смислу зависи од распореда мотива, боје, облика, покрета, величине, равнотеже, али највише од међусобно усмерених напетости, а пошто те напетости имају величину и смер, могу се назвати психолошким "силама".[154] Смер те усмерене напетости зависи од структуре облика, па према томе, и сам облик утиче на динамику (оштар и туп је појачавају), као и боја.[155] Облик садржи два различита својства: стварне границе – контуру, масу, волумен, и линије сила које стварају границе облика, али се не поклапају са њима. Линије сила одређују карактер и идентитет облика, па је форма дијаграм линија сила.[156] Апстрактна форма орнамената не показује спољашњи облик физичког предмета, већ линије сила које представљају симболичку и унутрашњу природу ствари, односно саму суштину. Апстракција пружа могућност да се садржај сведе на структурну суштину динамичких односа, где нема опипљивог дела стварности.

Знак и симбол су различити нивои апстракције.

Појам *симбол* прешао је у службу хришћанске и уметничке традиције из раније буквалне употребе, у којој је имао смисао ознаке.[157] "Вјерују" је била спољашња ознака унутрашње вере и названо је Хришћанским симболом. Оно је тако постало видљива ознака невидљиве унутрашње тенденције душе, нека врста вела или покривача. Хегелова идеја о симболу ослања се на естетичку категорију узвишеног.[158] У симболичном, као и у узвишеном, постоји несразмер између садржине и форме, јер чулна појава није потпуно усаглашена са божанским садржајем. Материја служи као околина Духа, а не као његово пластично отелотворење. За симболичку уметност карактеристичне су двосмисленост, узвишеност, необичност, јер њој увек недостаје равнотежа и мирна сигурност.[159]

Семантичка анализа знакова[160] расчлањује значењску ситуацију на три елемента: субјекат који употребљава знак, објекат који се означава и сам знак као носилац значења. Значење има четири главне функције: опис објекта, изражавање осећања према објекту, став према примаоцу и практични циљ који треба постићи оним што је представљено. Знаци

150 Ђурић, *Византијске фреске*, 14.
151 P. Mondrian, *Prirodna realnost i apstraktna realnost*, Delo 6–7 (Beograd 1979), 11–14.
152 Мајендорф, op. cit., 187, 188, 191.
153 Ibidem, 2.
154 Arnhajm, op. cit., 17.
155 Ibidem, 62.
156 Ibidem, 111.
157 Gilbert, Kun, op. cit., 129.
158 Ibidem, 365.
159 Ibidem (Хегел назива египатске гробнице, пирамиде и сфинге, онако тајанствене и недокучиве, самим симболом симболизма. Овде је пластично наговештена битна идеја сваке праве религије: да је смрт природне форме услов живота духа).
160 Ibidem, 462, 463.

су посредни медији, зато што делују као указивачи онога што приказују. Знак значи, а симбол означава (крст је знак Христоса, али симбол хришћанства).

Ритам, ипак, најкомплексније објашњава суштину орнамента као периодично понављање мотива. Од најранијих времена њему се додељује статус филозофске категорије, јер су космолози сматрали да је свемир у суштини комбинација светлог и тамног, топлог и хладног, сувог и влажног, и поставили тезу о ритму живота у свемиру, где свет живи и креће се по вечној измени.[161] Тај велики ритам света који влада разним подручјима искуства води до претпоставке о једном врховном начелу, једној супстанцији (без обзира какво јој се име даје), неком боголиком Бићу које се одржава у равнотежи између вечне плиме и осеке супротстављених појава.

Астрагал је апстрактни орнамент компонован од једноставних геометријских форми. То је мотив античког порекла, налази се у Цицероновој кући у Помпеји из I века пре н. е.[162] и, још раније, на грчким храмовима класичног стила, а у Дечанима је насликан над соклом поткуполних стубаца у наосу, изнад траке са мотивима животиња и птица (4а, 5а), изнад сокла капеле Св. Димитрија (16а). Компоновани су од две мање округле форме и једне издуженије, јајасте, које се међусобно додирују и смењују у равномерним ритмовима, а пластичност дугују бојеним контрастима. Динамика тих орнамената није велика јер су у питању форме кривих линија, а и положај им је хоризонталан, па одају осећај мира, статичности и равнотеже.

Апстрактно геометријске форме у облику обрнутих латиничних слова U, оштрих ивица, повезаних уском вертикалном траком (изгледа као стабло), има орнамент на пиластрима дечанске припрате. Пластичност дугује бојеним контрастима (црвена, плава) и јединствен је у нашем средњовековном живопису.

Орнаменти са пиластра северног зида (100), бочног северозападног ступца наоса (128, 133, 135), пиластра олтара Св. Димитрија (148) и пиластра западног зида припрате (216), компоновани од кружних структура, испуњени су разним стилизованим цветовима, палметама, листовима, лозицама или гранчицама спиралног облика. Круг је прва, најједноставнија, најопштија форма зато што је централно симетрична у свим правцима. Пошто линије сила зраче у свим правцима, динамика круга показује експанзивно кретање – ка посматрачу, али и утисак увлачења. Геометријска структура кружних форми је носилац ритма, а промена се јавља у садржају у зависности од мотива који је носилац значења. Овакви орнаменти се код нас, поред Дечана,[163] налазе и у Студеници, Сопоћанима, Старом Нагоричину, Богородици Одигитрији у Пећи, Леснову, Новој Павлици, Велуђу, али и у триконхосу из Тагара из XIII века у Кападокији,[164] у рукописима Св. Григорија Назијанзина из Париза (Ms. grec. 550, fol. 3^{v}, 4), у једном париском јеванђељу (Ms. grec. 64, fol. 9^{v}, 63^{v}, 101^{v}, 157^{v})[165] и у јеванђелистару из XII века из Дионисијата на Светој Гори (Cod. 17, fol. 1^{v}).[166]

Фигуративни мотиви птица, фантастичних животиња и амфора (сл. 7) на орнаментима у српској средњовековној фреско декорацији појављују се само у XIV веку, а осим у Дечанима, има их врло мало у Богородици Љевишкој, Св. Димитрију у Пећи, на жичком звонику, Леснову и Старој Павлици.[167] Ти мотиви су јако стилизовани, нема органске повезаности, већ су приказани као самостални елементи у геометријским структурама или биљним врежама, нема наративности, па је општи утисак апстрактан а садржај симболичан.

Две птице окренуте једна према другој представљене су у Дечанима изнад сокла на северном зиду наоса – капела Св. Димитрија, испод астрагал бордуре (16а). Значење тог

161 Ibidem, 11 (због кружног кретања успостављеним том осцилацијом, крај света се састаје са почетком и тако компензација елемената постаје крајњи ритам свих ствари; зато је за њих лопта геометријски облик који представља суштину свемира као целине).

162 Zajder, op. cit., 31.

163 Јанц, *Орнаменти, Т.* XXXIV, бр. 209, XXX, бр. 184, 185, 188, XXXIII, бр. 202, 203, 206, XXXIV, бр. 213, XXXV, бр. 215–217.

164 Restle, *Kleineasien,* III, 360, 366; Лазарев, op. cit., 125, 132.

165 Omont, op. cit., Pl. CVI, LXXXIV.

166 S. M. Pelekanidis, P. C. Christou, Ch. Tsioumis, S. N. Kadas, op. cit., Vol. 1, сл. 50.

167 Јанц, *Орнаменти,* Т. LX, бр. 386, 387, 384, LIX, бр. 385, XXXVI, бр. 225, LIX, бр. 388, 389, сл. 1.

орнамента креће се од симболично евхаристичког до декоративног. Птице се могу идентификовати као статична и хијератична симетрична слика која симболизује најузвишеније симболе и садржаје. Симетричним распоредом елемената истиче се врхунска вредност онога што је представљено у осовини (извор или дрво живота или оса света). Та стара иконографска тема често се јавља на ранохришћанским подним мозаицима и симболизује прву, најсветију област хришћанског космоса – царство небеско.[168] Сличне композиције могу се наћи на мермерној плочи транзене у Св. Аполинарију Новом,[169] на предњој страни катедре архиепископа Максимилијана из VI века у Равени[170] и на подном мозаику крстионице Епископске базилике у Стобима с краја IV и почетка V века.[171]

Орлови, гавранови и зебе укомпоновани у бескрајни низ кружних површина, које формирају флорални елементи спиралне форме (лозице), насликани су у наосу на пиластрима западног зида (84). Птице су сликане у покрету и у различитим ставовима, а обојене су плавом, зеленом и браон бојом на светлој позадини. Симболично значење тог орнамента може се посматрати у односу на мотив птица, које означавају трансцеденцију душе, дух, улазак на небо, способност општења са боговима или ступање у више стање свести.[172] Заједно са флоралном структуром може се посматрати симболика орнамента у његовом целокупном и општем утиску као представа раја. Представе птица и биљних мотива сличне онима у Дечанима могу се наћи на ранохришћанским мозаицима V и VI века у Равени у Св. Виталу, Архиепископској капели,[173] на мозаику у Св. Софији у Солуну из XI века,[174] у византијским рукописима, на мозаицима катедрале у Торчелу из XII века.[175]

Слични су и орнаменти из потрбушја лукова над прозорима јужног зида наоса – капела Св. Николе (36). Ту су стилизовано и статично представљени двоглави орлови раширених крила између низа концентричних кругова са степенастим крстовима. Двоглави орлови имају хералдичко и симболичко значење. Хералдичко зато што је двоглави орао раширених крила био грб династије Немањића и као такав често се представљао у оквиру самих композиција на сликаном текстилу и драперијама у доњим зонама живописа. Симболичко значење је врло распростањено и заступљено је у свим религијама и уметничким традицијама, где двоглави орао уопштено може бити атрибут богова близанаца или представљати свезнање или двоструку моћ.[176]

Орнаменти са птицама извесну пластичност форме постижу бојеним контрастима, што је очигледна стилска повезаност са каменом пластиком Студенице и Дечана. Вероватно је одатле пренесена у фреско технику једина представа орла са змијом у кљуну, на архитраву пролаза између централног олтара и ђаконикона, као и представе фантастичних звери, вероватно лавова, тигрова или пантера (4а), и птица (5а), на орнаментима испод астрагал бордуре, а изнад сокла поткуполних стубаца у наосу.

Орао са змијом у кљуну означава вечни сукоб супротности, духовну победу, где је орао симбол небеских моћи добра, а змија зле и хтоничне моћи. Орао је неманифестна светлост, победник над грехом, а змија неманифестна тама – симбол Ђавола, јер Христос, силазећи у Ад, гази змију. Заједно могу означавати свеукупност, јединство васељене или сједињеност духа и материје.[177] Овакво тумачење оправдава постављање те представе у пролазу између централног олтара и ђаконикона, чиме се појачава симболичко значење целокупног простора. Слична представа орла са змијом у кљуну налази се на подном мозаику царске палате из V века у Цариграду.[178]

168 G. Cvetković–Tomašević, *Ranovizantijski podni mozaici*, Beograd 1978, 56.
169 Bovini, op. cit., 51, 50.
170 Gerke, op. cit., 219.
171 W. B. Dinsmoor, Jr., *The Baptistery: Its Roofing and Related Problems*, in: Studies in the Antiquities of Stobi, vol. II, ed. J. Wiseman, Beograd 1975, 15–25, Fig. 1, 2, 8 (са литературом).
172 Kuper, op. cit., 139, 140.
173 Bovini, op. cit., 82, 116.
174 Cvetković–Tomašević, op. cit., 94.
175 Јанц, *Орнаменти*, 30.
176 Kuper, op. cit., 120.
177 Ibidem.
178 A. Grabar, *L'age d'or de Justinien*, Paris 1966, fig. 106.

Фантастичне звери у доњим зонама живописа такође истичу симболику целокупног амбијента, јер означавају чуваре и заштитнике светог још у Египту.[179] Лав је симбол Христосове моћи и силине, достојанства и величанства, снаге, храбрости и правде. Претпостављало се да лав спава отворених очију (Песма над песмама) па је зато означавао будност, духовно бдење Христоса, а као стражар је подупирао стубове цркве. Симбол је и васкрсења, јер се мислило да се лавови рађају мртви а да им живот удахњује отац после три дана.[180] Пантер је по предању спашавао људе од сила мрака, и пошто се претпостављало да му је задах свеж, наговештавао је свежи утицај Христоса, а својом лепотом и бојама симболизовао је царство Божије.[181]

Интересантан и врло необичан је орнамент на северној страни источног испуста западног пиластра јужног зида припрате, на горњем делу орнаменталне траке (201а) који се састоји од амфора (сл. 7) у континуираном вертикалном низу из којих избијају јако стилизовани флорални мотиви. Са обе стране амфоре, изнад стопе а испод задебљања, насликан је по један цвет широких латица, пластично представљен тонским односима светло–тамно, као и амфоре. Флорални мотиви су светлоплави, амфоре браон и окер са белим акцентима, а цветови зелени са златном шрафиром.[182] Такав тип орнамента је јединствен у целом српском средњовековном сликарству и очигледно је античког порекла.

ЗАКЉУЧАК

У Дечанима је приметно нестајање класичних принципа из прве две деценије века. Губи се логика надахнута антиком пред све већим продором наративности. Решавање простора не иде ка ренесансном илузионизму и централној перспективи, већ долази до враћања површини и тежњи да се она што више украси, што у потпуности одговара површинском медију слике. Може се запазити сразмерно смањивање броја орнамената, иако постају разноврснији на већим површинама, у корист фигуративне композиције. Скоро да се гаси његова улога за раздвајање сцена, па и циклуса, а у ту сврху се исцртавају уске једнобојне траке, чиме се још више појачава утисак наративности, јер су прелази између сцена мање видљиви него када ту улогу има орнаментална бордура.

Ипак, Дечани, као најрепрезентативнији споменик свога времена, истичу се великим бројем орнамената свих типова и стилских решења. Са више од сто различитих мотива, занемарујући варијанте, нуди праву синтезу, а специфичности дечанске декорације, као и целог овог периода, јесу фигуративни орнаменти.

Скоро сви орнаменти су ограничени по рубу једном ужом белом или црном линијом и широм окер траком, чиме се издвајају од остале фреско декорације. Изузетак су они на унутрашњим гредама наоса и припрате, јер су по свом положају ионако издвојени.

Срца или апстрактни елементи насликани изнад или испод појединих тракастих орнамената (бордура) са мотивом стварају специфичну динамичку напетост. Апстрактни елементи флоралног типа (двоструке спирале) и елементи куфског писма садрже у себи спирално и вертикално кретање, коме се супротставља низ статички представљених апстрактних форми формирајући хоризонталу као контрапункт вертикали и спирали. Орнаменти у припрати изнад доње зоне стојећих фигура (184) и на гредама (8, 9) тако добијају један просторни систем, оптичку игру напред–назад, лево–десно, горе–доле.

Запажа се такође да се на свим тродимензионално сликаним орнаментима (меандри, цик–цак траке, кругови, пластичне решетке) сликају три или четири тачке или једна у низу по средини. Може се предложити хипотеза да три тачке представљају површину (раван), четири тродимензионални простор, а низ – симетрију.

На орнаментима нема игре светлости и сенке, јер нема стварног извора светла; светлост је дифузна и мистична јер је божанска, а не овоземаљска, па се пластичност

179 Kuper, op. cit., 87, 88.
180 T. H. White, *The Book of Beasts, being a translation from a Latin Bestiary of the twelfth century,* New York 1984, 8.
181 Ibidem, 14, 17.
182 С. Радојчић, *Злато у српској уметности XIII века*, Зограф 7 (Београд 1977), 28–36.

доживљава кроз контраст боја које преузимају функцију светлости, као и злато. Комплементарност боја је тачно и доследно спроведена; оне су разноврсне и прате тоналитет и интензитет осталог живописа.

Често се не води рачуна о формалним и функционалним принципима па долази до мешања различитих мотива и елемената, односно - ни боје ни мотиви немају правилан ритам понављања.

Целокупна орнаментална декорација Дечана је скоро искључиво византијског порекла, где линија, као основно изражајно средство, доноси општи експресионистички звук, а извесни класицистички утицаји могу се пратити на пластичности појединих елемената. Пластичност форме је постигнута методама које су биле познате још у касноантичкој и ранохришћанској уметности (цик–цак траке у Равени), без илузионизма као у романици. Мислим зато да је претерано настојање З. Јанц да ту појаву објасни скоро искључивим утицајем романичке уметности.

А. Франц сматра да постоје извесни елементи сасанидског порекла који се често користе у јерменској уметности.[183] До средине XV века у српском монументалном сликарству, па и у Дечанима, ретки су исламски елементи, мада их има на куфским орнаментима, а јављају се и у другим уметностима тога доба.

Анализом орнамената у односу на простор, симетрију, форму и боју, динамику и ритам може се објаснити њихова суштина; с обзиром на то да се мотиви углавном понављају, разлика се појављује у тим категоријама. Поделе орнамената у односу на елементе[184] који су носиоци садржаја, напротив, разматрају само мотив као засебан део, одвојен од орнамента и целокупног сликаног програма, па се у том случају не би могло говорити о целокупном естетском звуку орнамента у простору сакралне грађевине.

Највећи проблем у проучавању орнамента јавља се у терминологији, јер код нас није, као у западној литератури (L. Valentine)[185], сачињен речник термина из ове области.

183 M. Alison Frantz, *Byzantine Illuminated Ornament,* The Art Bulletin XVI (1934), 43 (недоступно).

184 S. Tomeković, *Le "maniérisme" dans l'art mural à Byzance (1164–1204),* Tom I–II, Paris 1984 (дисертација није публикована); C. Lepage, *L'ornementation végétale fantastique et le pseudo-réalisme dans la peinture byzantine,* CA 19 (1969), 191-211 (апстрактно и јако стилизоване орнаменте Лепаж назива фантастичним, што сматрам неадекватним).

185 L. N. Valentine, *Ornament in medieval Manuscripts. A Glossary,* London 1965.

BASIC EXPLANATION OF THE PURPOSE AND TYPES OF ORNAMENTS

MIROLJUB MARJANOVIĆ

The Frescoes in Dečani, the most representative Serbian monument of its time, contain a large number of ornaments of all types and styles. With more than one hundred different motifs, disregarding the variatins, a true synthesis of the familiar repertoire is offered, and the specific features of the Dečani decorations, and this entire period, appear in the figurative ornaments. In Dečani there is a noticeable fading of the classical principles of the first two decades of the century. The logic of inspired classical tradition is disappearing, retreating before the ever stronger diffusion of the narrative. Even though they become more diverse and are applied to larger surfaces, a proportional decrease in the number of ornaments is noted to the benefit of figurative compositions. Their role in dividing scenes and even cycles is almost gone, and in their place are drawn narrow bands of one color that enhance the narrative impression even more since the transitions between scenes are less visible than when this was done using an ornamental border. The entire ornamental decoration in Dečani is almost exclusively of Byzantine origin where the line, as the basic means of expression, brings a general expressionistic tone, and certain classical influences can be observed in the plasticity of individual elements.

In Byzantine and Serbian medieval religious structures, thus in Dečani, ornaments are an inseparable, organic part of the work of art, and not, as often considered today, only an external decoration. This does not refer to individual depictions but to the concept of the overall interior area, conceived to represent an individual whole, an imaginary vision in which the exalted and the beautiful prevail. The fresco cycles, individual compositions and ornamentation together with the architecture and mystic light create an atmosphere in which the devout can feel the vibration of divine energy. Seen as a decorative element, ornamentation nonetheless contains within it a basic aesthetic category.

With a view to creating the atmosphere in the holy building of Dečani, ornamentation has several purposes:

It stimulates the dynamics, rhythm and beauty of the overall painted programm and removes the impression of monotony that appears by arranging figures in groups, and even shows the architectural animation of a Byzantine type of church interior.

Individual portraits or fresco–icons or medallions with the busts of saints are framed with ornaments, thus emphasizing their status and specific earthly or heavenly rank.

Diagonally crossed floral borders divide the surface of the semidomes and groin vaults into four spherical fields, thus creating surfaces for painting. In Dečani these are primarily fan–like ornaments on the ribs of the groin vaults.

Ornamental borders divide vall surfaces into horizontal zones, separate fresco cycles and thereby create spaces where the viewer's eye can rest before moving onto the next cycle or composition.

Horizontal borders can represent a boundary between the heavenly and earthly kingdoms and the entire atmosphere thus obtains a certain symbolical meaning.

More complicated and complex ornaments, mostly of the floral type, are painted on less visible and unused architectural surfaces making them more aesthetically interesting to the observer.

The correct way to study ornamentation seems to be to analyze its space, symmetry, dynamics and rhytm, form and color. This classification can best explain its character and essence, for these categories correspond to the metaphysical essence of art, expressing that part of it that lives outside of time, place and history. Since the motifs are repeated for the most part, the difference appears in these categories.

Ornamentation space can be resolved using different methods, both two– and three–dimensional. Two–dimensional ornaments are those of the plinth, graded crosses (crenellation), ornaments with flowers, four–leafed cross, etc. Three–dimensional ornaments include carious interlacings, ropes, braids, "double axe" ornaments, geometric structures of different shapes (circle,

rhombus, etc.), fan-like ornaments, "broken zigzag bands", curled and twisted bands, "plastic grating", plastic meander.

Symmetry is one of the basic principles of the Dečani ornaments, and its link with aesthetics can be well observed on the two-dimensional, surface depictions of ornaments within the framework of a uniform polar plane.

Rosettes are groups of isometry with an unchangeable polar plane and unchangeable polar point (as a one-dimensional variety). In Dečani and throughout Serbian medieval monumental painting, rosettes are painted according to the principle of surface reflection, without a central rotation.

Border-band ornaments, both dynamic and static, are one-dimensional groups of isometry that have changeable points, but both an unchangeable polar plane and one unchangeable straight axis of translation. Dynamic borders are generated by a sliding reflection and polar axis of translation and are composed of wave-like or triangular forms from which spiral forms or floral motifs alternatingly emerge. Static borders, heart-shaped or elliptic structures and "Kufic writing" ornaments are generated by a translation and surface reflection that is orthogonal to the border axis, and do not have a polar axis of translation. They enable the plane reflection to coincide with the vertical of the motif, with highly stylized, almost abstract palmettos and semi-palmettos in a continuous row, thus giving the impression of staticity, calm and equilibrium.

Two-dimensional symmetric ornaments (symmetry in the sense of the vertical-horizontal junction) are two-dimensional groups of isometry that have changeable points, but have two unchangeable straight-axes of translation. These are ornaments of various, mostly geometric structures (square, rhomboidal, cross-shaped, circular, elliptic) filled with geometrically abstract or floral motifs (palmettos, double stylized palmettos, leaves, trefoils, four-leaves, vines, twigs).

Dečani also has borderline groups of ornament symmetry that have symmetry in all directions and appear most often in the form of primary geometric forms (circles).

The ornament forms in Dečani range from the completely geometric to the floral and several examples of figurations (birds, fabulous animals, vases). All motifs are characterized by a stylization of form, and supported by a geometric structure that determines the rhythm and dynamics, appear abstract in their generality, while their content is symbolic or they have a heraldic meaning.

Dynamics hold an important place in Eastern Orthodoxy, for man's nature is not a static, "closed", autonomous essence but a dynamic reality determined within his very being by his own relation to God. The dynamics of the ornamentation in the visual sense depend on the distribution of the motifs, forms, colors, movements, sizes, equlibrium, but most of all on the mutually directed tensions, and since these tensions have dimension and direction thy can be called psychological "forces".

Rhythm nonetheless gives the most complex explanation of the essence of ornaments as periodically repeated motifs.

V
СТУДИЈЕ

ПРИЛОГ ПОЗНАВАЊУ ИКОНОГРАФИЈЕ И КУЛТА СВ. СТЕФАНА У ВИЗАНТИЈИ И СРБИЈИ

ДРАГАН ВОЈВОДИЋ

Подстакнута запажањима историчара о значају култа св. Стефана Првомученика у српској средњовековној држави, Мирјана Ћоровић-Љубинковић је пре тридесет година начинила своју познату, још увек најширу студију о одразу светитељевог култа у нашој старој уметности.[1] Веома занимљива по свом предмету и начину разматрања, та студија је покренула велики број питања присутних и у савременој науци. За већину од њих понуђени су тада прихватљиви одговори. Данас, међутим, када је могућ прегледнији увид у споменичку грађу, када су у међувремену откривени неки значајни споменици и када је захваљујући новијим студијама продубљено познавање проблема, та питања заслужују да буду поново размотрена. Друга, пак, могу да буду покренута. Истакнута улога Првомученикових култа у дечанском живопису пружа довољно разлога да им овом прилиқом посветимо посебну пажњу.

ПОРЕКЛО ПРЕДСТАВА СВ. СТЕФАНА У ХИТОНУ И ХИМАТИОНУ И ЊИХОВА ПОЈАВА У СРБИЈИ

У многим српским црквама, почевши од Студенице, представе св. Стефана се, осим необично истакнутим местом у програму,[2] одликују и неуобичајеном иконографијом. Светитељ је, уместо у ђаконском орнату, приказан у хитону и химатиону – одећи просвећених људи антике.[3] У левој руци он обично држи свитак, а подигнутом десницом благосиља. Већ је М. Ћоровић-Љубинковић уочила колико је оваква иконографија ретка и занимљива када се у виду имају споменици византијске уметности уопште.[4] Ослањајући се на разматрања Андреаса Ксингопулоса[5] и на своје властито искуство, Иван Ђорђевић и Евангелос Киријакудис с правом истичу да у грчким црквама позновизантијског периода ликова св. Стефана одевеног у хитон и химатион готово и нема. Као изузетак они су навели Првомученикову представу из ђаконикона охридске Перивлепте, насталу 1295. године, па према томе знатно млађу од најстаријих српских примера.[6] О св. Стефану одевеном у хитон и

1 М. Ћоровић-Љубинковић, *Одраз култа св. Стефана у српској средњовековној уметности,* Старинар н. с. 12 (Београд 1961), 45–60.

2 Г. Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда,* ЗЛУМС 11 (Нови Сад 1975), 21–41.

3 Ови одевни предмети су грчког порекла и у антици су били обележје научника и филозофа. Грчком химатиону одговарао је римски палиум. О овој одећи *cf. Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments,* Tome quatrième, Première partie, Paris 1918, 285–293; DACL XV–2, col. 3000–3001; M. G. Houston, *A Technical History of Costume II, Ancient Greek, Roman and Byzantine Costume and Decoration,* London 1966, 88–96.

4 Ћоровић-Љубинковић, op. cit., 49.

5 A. Xyngopoulos, Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Προδρόμου παρά τας Σέρρας, Thessaloniki 1973, 68.

6 I. Djordjević, E. Kyriakoudis, *The Frescoes in the Chapel of St. Nicolas at the Monastery of St. John Prodromos near Serres,* Cyrillomethodianum 7 (Thessaloniki 1983), 185; И. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића,* Београд 1984 (необјављена докторска дисертација), 371, н. 164. Податке о представи св. Стефана у

химатион ништа не говори Ерминија Дионисија из Фурне,[7] нити је, оставимо ли по страни српске храмове, учесталије присуство оваквих његових представа уочено у црквама било које друге покрајине византијске културне сфере. Посебан значај добијају због тога питања порекла Првомученикове необичне иконографије и њене појаве у Србији.

Најстарије представе св. Стефана одевеног у хитон и химатион чувају древни споменици Рима као што су једна ранохришћанска златна чаша из Ватиканског музеја, затим базилика Св. Лаврентија изван зидина и катакомба Комодиле. На ватиканској чаши светитељ је приказан у тренутку док га Христос подучава страдању за веру и истовремено га награђује венцем мученичке славе.[8] У Св. Лаврентију Првомученикова лик се налази у низу светитељских представа изнад тријумфалног лука, на мозаику насталом између 578. и 590. године. Он у левој руци држи отворен кодекс са натписом AD DE (то јест AD DEUM ?) SIT ANIMA MEA, а подигнутом десницом благосиља.[9] У катакомби Комодиле, на фресци из 668–685. године, св. Стефан је насликан руку раширених у ставу оранта.[10] Оваква иконографија Стефанових представа била је позната и у старој уметности Истока. О томе сведочи грчким натписом означени лик Првомученика са мозаика капеле у амфитеатру града Драча.[11] Настао негде у другој половини VI или у VII веку, овај мозаик показује светитеља у хитону и химатиону како пред прсима држи руке у ставу "Еве–оранте". Истоветну одећу св. Стефан носи и на представи са једног палестинског бронзаног крста, такође из VI–VII века, али овде у рукама држи кодекс и кадионицу (сл. 5).[12]

Наведене представе св. Стефана лакше је објаснити ако запазимо да су и други светитељи–ђакони, страдали од I до IV века, били приказивани на сличан начин у раном периоду хришћанске уметности. Тако св. Лаврентије који је страдао 258. године као архиђакон римског епископа Сикста II, представљен на купама из IV века пронађеним у Алжиру, носи хитон и химатион, док у рукама држи свитак.[13] На равенском мозаику у маузолеју Гале Плацидије из око 450. године, св. Лаврентије је такође одевен у хитон и химатион, а у рукама су му кодекс и велики крст.[14] Идентична иконографија карактерише представу овог светитеља и у римском храму Св. Лаврентија изван зидина.[15] У цркви Сан Приско у Сан Приску

охридској Перивлепти објавио је Д. Ќорнаков, *По конзерваторските работи во црква Св. Богородица Перивлептос (Св. Климент) во Охрид*, Културно наследство 2 (Скопје 1961), 82. О најстаријим српским представама св. Стефана у античкој одећи из Студенице, Милешеве и Сопоћана cf. infra.

7 Denys de Fourna, *Manuel d'iconographie chrétienne*, ed. Papadopoulo–Kerameus, S. Pétersbourg 1909, 152, 157. Чак и тамо где га убраја у седамдесет апостола, Дионисије из Фурне св. Стефана описује као младог голобрадог ђакона: ὁ Στέφανος νέος ἀγένειος, διάκονος.

8 Представа на овој чаши је готово сасвим пропала, али је описана и репродукована у прошлом веку, када је била у потпуности читљива, cf. P. R. Garrucci, *Storia del'arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa,* Volume terzo, Prato 1878, 165–166, T. 189,2; Ch. R. Morey, G. Ferari, *The Gold–Glass Collection of the Vatican Library with Additional Catalogues of Other Gold–Glass Collections (Catalogo del Museo Sacro della Biblioteca Apostolica Vaticana)* IV, Citta del Vaticano 1959, 36, 187 (203). Садржај представе најпотпуније је објаснио E. Kantorowicz, *The Quinity of Winchester,* Selected Studies, New York 1965, 108, fig. 26d.

9 M. Berchem, E. Clouzot, *Mosaïques chrétiennes,* Roma 1965, 192; W. Oakeshott, *Mozaici Rima,* Beograd 1977, 136–137, sl. 77 (аутор прихвата мишљење да је мозаик само у незнатном делу рестаурисан).

10 G. Matthiae, *Pittura romana del Medioevo* I, Roma s. a., 150, T. 82.

11 N. Thierry, *Une mosaïque à Dyrrachium,* CA 18 (Paris 1969), 227, fig. 1; I. Nikolajević, *Le "sceau du Christ" sur une mosaïque de Durrës,* ЗЛУМС 21 (Нови Сад 1985), 4, 10, fig. 1. Разматрајући иконографију представа св. Стефана одевеног у хитон и химатион, на овај мозаик је указао још А. Ксингопулос (cf. нап. 5 supra).

12 *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art – Third to Seventh Century,* Catalogue of the Exhibition at The Metropolitan Museum of Art, November 19. 1977, through February 12. 1978, Edited by K. Weitzmann, New York 1979, 621–622. Захвалност за велику фотографију и детаљан опис Првомученикове представе са овог крста дугујем љубазној госпођи Маргарет И. Фрејзер, кустосу Метрополитен музеја у Њујорку, и својој колегиници Сањи Кесић из Републичког завода за заштиту споменика културе Србије.

13 Поред ове две купе у Ватиканској библиотеци, постоји још неколико купа из овог раног периода са сличним представама св. Лаврентија (одевен увек у хитон и химатион). Све оне објављене су у Morey, Ferari, op. cit., 36, 40, 240, 344, 460; cf. et DACL I, fig. 180–181.

14 F. W. Deichmann, *Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes* I–III, Wiesbaden 1969–1974, I, 162–166; II, 75–78; III, T. 4–7.

15 Berchem, Clouzot, op. cit., 191; Oakeshott, op. cit., 137, T. 77.

(Капуа), на сада уништеном мозаику из V–VI века, били су приказани у хитону и химатиону свети ђакони Фауст и Сосија, пострадали у време Диоклецијана.[16]

Прототипови оваквих представа светих ђакона настали су, бар када је одећа у питању, највероватније још у предконстантиновско доба, негде пре краја III века. Тада се одора свештених лица хришћанске цркве није издвајала неким нарочитим обележјима од одеће световњака, нити је хијерархијски била онако строго одређена као касније. Према писаним изворима и сачуваним представама из катакомби може се закључити да су у појединим деловима царства чланови свештенства носили управо хитоне и химатионе.[17] Због тога је на наведеним представама ђаконски чин светитеља истицан атрибутима: кодексима, великим богослужбеним крстовима, а понекад и кадионицама у рукама.[18] Велике кодексе и кадионице носе ђакони у пратњи архиепископа Максимијана на мозаику из цркве Сан Витале у Равени (око 547),[19] или архиђакон Клаудије у ктиторској композицији апсидалног мозаика поречке Еуфразијане (532–543).[20] Обичај приказивања ђакона с тим атрибутима у рукама одржаће се и у време позновизантијске уметности.[21]

Портрети из Равене и Пореча показују, међутим, да одећа ђакона и архиђакона у VI веку већ увелико има своја јасно уочљива обележја. Химатиона више нема. Њега ће у симболичном виду, као палиум (омофор) преко пенуле (фелона), носити још само архијереји,[22] а хитон или туника добија изглед далматике.[23] Клавуси су задржани, но рукави постају знатно шири и китњастији. На главама ђакона, као и на главама осталих клирика приказаних на овим портретима, види се тонзура, која негде крајем V или почетком VI века постаје устаљено обележје мирског свештенства.[24] Сасвим сличну одећу и тонзуру у облику обријаног или само подшишаног темена запажамо и на суврменим римским мозаицима,[25] као и на многим потоњим представама ђакона на Западу.

Посебна ђаконска одећа је, по свему судећи, тада била ношена и на Истоку. Ако је правилно објашњен један мозаик из V века са представом неког Сергија, сачуван у сиријској базилици у Сувејди,[26] онда он чува најстарији портрет ђакона одевеног у орнат, касније тако карактеристичан за Византију: стихар уских рукава и танки орар пребачен преко левог рамена.[27] У десној руци Сергије држи свећњак на којем је упаљена свећа. И непознати

16 Garrucci, Storia IV, 65, T. 255; G. Kaftal, *Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting,* Florenz 1965, col. 589–590.

17 *Dictionnaire des antiquités,* 292; DACL XV–2, col. 3000–3001; J. Braun, in *The Catholic Encyclopedia,* vol. 15, New York 1912, 388; Houston, op. cit., 126–127; T. Papas, *Studien zur Geschichte der Messgewänder im byzantinischen Ritus,* München 1965, 43–44.

18 F. X. Kraus, *Real-encyklopädie des christlichen Altherthümer,* Freiburg im Breisgau 1886, vol. II, 285; Berchem, Clouzot, op. cit., 95, 191, n. 19. О дужностима ђакона у раној цркви cf. H. Thurston, in *The Catholic Encyclopedia,* vol. 4, New York 1908, 648–650; DACL IV, 739–742.

19 W. F. Volbach, *Early Christian Art,* London 1961, pl. 164; Deichmann, op. cit., I, 241–243, III, T. 369, 370.

20 Л. Мирковић, *Мозаици Еуфразијеве базилике у Поречу,* ЗНМ 5 (Београд 1967), 204–205; M. Prelog, *Eufrazijeva bazilika u Poreču,* Zagreb 1968, 19, T. 32, 41.

21 Ќорнаков, op. cit., 81, сл. 9; Г. Бабић, *Краљева црква у Студеници,* Београд 1987, 130, 237. Понекад се ђакони представљају и са свитком (cf. Б. Живковић, *Жича. Цртежи фресака,* Београд 1985, 34). О атрибутима ђакона у средњовизантијској и позновизантијској уметности cf. et G. de Jerphanion, *L'atribut des diacres dans l'art chrétien du Moyen Age en Orient,* Εἰς μνήμην Σπυρ. Λάμπρου, Athènes 1935, 403–416.

22 Berchem, Clouzot, op. cit., XLIX; Houston, op. cit., 138; Papas, op. cit., 212–225.

23 О облицима и историјату ђаконских далматика cf. F. Bock, *Geschichte der liturgischen Gewänder der Mittelalters oder Entstehung und Entwicklung der kirchlichen Ornate und Paramente* I, Bonn 1859, 447–452; DACL IV, 111–119.

24 Тонзура је временом постала један од уобичајених елемената на представама ђакона и на Западу и на Истоку (нарочито у средњовизантијском и позновизантијском периоду). О појави тонзуре cf. H. Fanning, in *The Catholic Encyclopedia,* vol. 14, 779; Ph. Gobillot, *Sur la tonsure chrétienne et ses prétendues origines païennes,* Revue d'histoire ecclésiastique 21 (Paris 1925), 399–454; DACL XV, col. 2437–2439.

25 Oakeshott, op. cit., сл. 95, T. XVII.

26 G. de Jerphanion, *La plus ancienne représentation de l'orarion,* Bulletin d'archéologie chrétienne IV, Orientalia christiana, vol. XXXIV–2, num. 93 (Roma 1934), 192–195; *Reallexicon für Antike und Christientum* III, Stuttgart 1957, 902.

27 Орар се први пут помиње у 22. канону лаодикејског сабора (IV век), где се ипођаконима забрањује да служе ораром. Јован Златоусти, Василије Велики и Герман Цариградски у својим делима говоре о орару као делу ђаконске одежде (cf. G. Lampe, *A Patristic Greek Lexicon,* Oxford 1961–1968, 1557). О пореклу и појави стихара cf. Л. Мирковић, *Православна литургика* I, Београд 1965, 124–125.

ђакони портретисани у неколико наврата током VII века у цркви Св. Димитрија у Солуну носе стихар, преко левог рамена им је пребачен орар, а испред груди сваки од њих држи кодекс.[28]

Док се, дакле, у руху и изгледу ђакона приказаних на портретима из V, VI и VII века запажају значајне промене, одежда на сувременим представама св. Стефана и св. Лаврентија задржава старе карактеристике. Као једина, али важна, новина на неким Првомученковим и Лаврентијевим ликовима јавља се богослужитељска тонзура (црква Св. Лаврентија изван зидина, катакомба Комодиле). Усвајање сувремених ђаконских атрибута знатно је доследније спроведено на представама нешто млађих, мање угледних или позније канонизованих светитеља ђакона. Такав је случај са ликом св. Септимија на мозаику из VII века у Латеранској капели Св. Венантијуса. Поред тонзуре, његову представу обележава и далматика широких рукава која потпуно одговара одећи Максимијанових ђакона у Равени.[29] Јасно је, стога, да су из одређених разлога уметници чија су дела сачувана у средоземном делу некадашње империје (Алжир, Палестина, Равена, Рим и Драч) дуго чували традицију посебности у иконографији најстаријих и најславнијих ђакона–мученика.[30] Не може се, ипак, тврдити да је то било неко строго поштовано правило, поготово не у уметности удаљених оријенталних цркава. На једном рељефу Великог храма Цвари у Мцхети (Грузија) са краја VI или из почетка VII века св. Стефан држи кодекс, а обучен је у необичну хаљину опасану каишем.[31] Овај орнат је можда одговарао сувременој ђаконској одежди у Грузији, или прати неку старију и независну традицију Средњег истока.

Одлучније напуштање древног иконографског обрасца у приказивању најугледнијих светитеља ђакона у Византији и на Западу може се пратити тек од VIII века. Стари образац је у неким случајевима само знатније "осавремењиван". Тако се на представи св. Лаврентија одевеног у хитон и химатион из рукописа римске библиотеке Валичелиане Cod. B 25 II, који је настао у VIII веку у Италији, поред тонзуре уочавају широки орар (стола) на рамену и ципеле на ногама.[32] Међутим, већ фреске папе Јована VII с грчким натписима у римској цркви Санта Марија Антиква, настале 705–707. године, показују св. Стефана одевеног у сувремени бели стихар уских рукава са кадионицом у рукама.[33] На фрескама из IX века у капели Сен Жермен у Озеру[34] и цркви Св. Бенедикта у Малсу[35] Првомученик је приказан у светлој далматици широких рукава са клавусима, познатој из Равене, Пореча и Рима, коју су нешто раније почели да носе и каролиншки ђакони.[36] Иконографија светих ђакона ће у

28 G. et M. Sotiriou, Ἡ βασιλικὴ τοῦ Ἁγιου Δημητρίου Θεσσαλονίκης I–II, Athènes 1952, I, 196, 198, εἰκ.76; II, Πίν. 67, 69, 70.

29 Oakeshott, op. cit., сл. 95, T. XVII. Најпотпунију студију о св. Септимију и другим салонитанским мученицима представљеним у капели Св. Венантијуса написао је A. Strgačić, *Kršćanstvo u rimskoj provinciji Dalmaciji do Milanskog edikta 313*, Šibenik 1941, Drugi otsjek, III, 2, e (о св. Септимију стр. 60–62), са старијом литературом.

На фрескама из VI–VII века у катакомби Понтијануса насликан је св. ђакон Викентије (страдао у Валенсији око 304. г.) с тонзуром на глави у ставу оранта, одевен у тунику уских рукава украшену клавусима и једноставни фелон (cf. Matthiae, op. cit., fig. 81). Идентичну одећу носе и свештеници приказани на пулском ранохришћанском ковчегу од слоноваче (cf. Papas, op. cit., 43, са старијом литературом), а изгледа и ђакон Јован представљен у попрсју у медаљону апсидалног мозаика из Јустинијановог доба у манастиру Св. Катарине на Синају (cf. K. Weitzmann, *The Mosaic in St. Catherine's Monastery on Mount Sinai*, Studies in the Arts at Sinai, New Jersey 1982, 16, fig. 21).

30 И у случају других светачких група се показује да је иконографија угледнијих светитеља мање подложна променама него иконографија оних позније канонизованих и не тако популарних. Cf. *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Zagreb 1979, 28.

31 Ш. Я. Амиранашвили, *История грузинского искусства*, Москва 1950, 114, Т. 39. Сведочанства о појави појаса у источној цркви потичу још из IV века (cf. Мирковић, *Литургика*, 127).

32 На овој представи и хитон има неке елементе далматике. Cf. *Lexikon der christlichen Ikonographie* I, Rom, Frieburg, Basel, Wien 1968, col. 492, Abb. 1.

33 P. J. Nordhagen, *The Frescoes of John VII (A. D. 705–707) in S. Maria Antiqua in Rome*, Roma 1968, 65, T. CXXIX. Због велике оштећености представе, немогуће је утврдити да ли је преко стихара био насликан орар.

34 J. Hubert, J. Procher, W. F. Volbach, *L'Empire carolingien*, Paris 1968, 343, fig. 6.

35 Ibidem, 344, fig. 19; Е. Кубах, В. Х. Елберн, *Каролиншка и отонска уметност*, Нови Сад 1973, 122, црт. 3.

36 Braun, op. cit., 389.

потоњој средњовековној уметности доследно пратити развој богослужбеног орната.[37] Изгледа, ипак, да стара традиција није била никада у потпуности прекинута, бар када је реч о представама св. Стефана.

Године 1950. откривени су у једној просторији на југозападној страни галерије Св. Софије у Цариграду мозаици из друге половине IX века. Међу стојећим фигурама је пронађена оштећена представа младог светитеља у ставу оранта, одевеног у хитон и химатион, означеног као: ... СТЕФАNOC (сл. 1).[38] Истоветну одећу св. Стефан носи на рељефима са слоновача које су све, или готово све, настале такође у Цариграду. Тој групи припадају чувени реликвијар часног крста из 963–969. године који се сада налази у цркви Св. Фрање у Кортони,[39] два триптиха са Распећем и светитељима – један из Британског музеја у Лондону настао у X веку,[40] други из Кабинета медаља у Паризу[41] – затим велики триптих с деизисом чуван у Ватиканском музеју[42] и плоча са попрсјима св. Јована Претече и других светитеља из збирке Викторијиног и Албертовог музеја у Лондону.[43] Три последње наведене слоноваче истраживачи различито датују у време од X до XII века.[44] С разлогом се може претпоставити да се иконографија ових цариградских представа ослањала на стару предиконокластичку традицију, која је морала бити позната и у самој престоници. На то не упућују само познати ранохришћански споменици угледних центара Запада са којима је Цариград одржавао живе везе, или они из удаљених византијских провинција. Цариград је наследио Јерусалим као средиште светитељевог култа, па су током V века у више наврата у овај престонички град донете готово све најважније реликвије св. Стефана[45] да би биле



Сл. 1. Св. Софија у Цариграду, просторија над југозападним вестибилом, св. Стефан Првомученик, IX век, мозаик — Fig. 1. Hagia Sophia in Constantinople, the room over the southwest vestibule, St. Stephen the Protomartyr, mosaic, 9th century

37 Еволуција богослужбеног орната у Византији је окончана у XII веку. Cf. L. Breje, *Vizantijska civilizacija*, Beograd 1976, 231.

38 P. A. Underwood, *A Preliminary Report on Some Unpublished Mosaics in Haghia Sophia: Season of 1950 of the Byzantine Institute*, American Journal of Archaeology 55/4 (1951), 370, fig. 17; R. Cormack and E. J. W. Hawkins, *The Mosaics of St. Sophia at Istanbul: The Rooms above the Southwest Vestibule and Ramp*, DOP 31 (Washington 1977), 229 – 230, fig. 46.

39 A. Goldschmidt, K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X bis XIII Jahrhunderts, Zweiter band: Reliefs*, Berlin 1934, 48, Tf. XXX; J. Beckwith, *Early Christian and Byzantine Art*, London 1950, 97, T. 117.

40 Goldschmidt, Weitzmann, op. cit., 36, Tf. XV.

41 Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin* II, Paris 1926, 664, pl. 325; Goldschmidt, Weitzmann, op. cit., 37, Tf. XVI.

42 Goldschmidt, Weitzmann, op. cit., 34, Tf. XI, XII; C. R. Morey, *Gli Oggeti di avorio e di osso del Museo sacro vaticano, Catalogo del Museo sacro della Biblioteca apostolica vaticana*, Città del Vaticano 1936, 66, T. XIII, XIV.

43 Goldschmidt, Weitzmann, op. cit., 45, Tf. XXVII; Beckwith, op. cit., 117, Pl. 221

44 На већину сачуваних представа св. Стефана у хитону и химатиону, насталих у средњовизантијском периоду, недавно је указала Д. Мурики. Cf. D. Mouriki, *The Mosaics of Nea Moni on Chios* I, Athens 1985, 150.

45 П. Савваитовъ, *Путешествие новгородскаго архіепископа Антонія въ Царьградъ въ концѣ 12-го столѣтія*, Санктпетербургъ 1872, col. 150, n. 217; J. Ebersolt, *Sanctuaires de Byzance, Recherches sur les anciens trésors des églises de Constantinople*, Paris 1921, 84–86; idem, *Constantinople*. Recueil d'etudes d'archéologie et d'histoire, Paris

положене у неколико њему посвећених цркава.[46] Ту је светитељева иконографија сасвим сигурно била веома развијена, а његове најстарије постиконокластичке представе у Св. Софији и на слоновачи из Кротоне показују га одевеног управо у хитон и химатион.[47]

Ако је сам иконографски образац Првомученикових представа могао бити преузет из прошлости, нагласци у тумачењу његовог значења у постиконокластичкој уметности су на нов начин одмерени. Св. Стефан одевен у хитон и химатион у рукама више нема атрибуте ђакона, а његове се представе јављају готово искључиво у иконографским целинама које истичу нека друга светитељска својства. Андреј Грабар је показао како је Стефанова представа у цариградској Св. Софији била укључена у програм који велича идеју теофаније, па је светитељ приказан као пророк обдарен визијом Бога.[48] У истој улози св. Стефана видимо и на једној минијатури рукописа Paris. gr. 923 из IX века (Sacra Parallela Јована Дамаскина). Ту је Првомученик представљен у ставу оранта, одевен у хитон и химатион, док гледа у висину према својој визији: Старац дана на престолу и Христ крај њега у мандорли (Дела 7, 55–56).[49] Сцене каменовања св. Стефана насликане у три престоничка рукописа – у Топографији Козме Индикоплова из IX века, у Менологу Василија II с краја X века и Псалтиру Британског музеја Add. 19.352 из 1066. године[50] – показују Првомученика одевеног такође у хитон и химатион. Истоветно рухо св. Стефан носи и на неким представама у виду стојеће фигуре које сликаним атрибутима и садржајем натписа подсећају на светитељеву мученичку смрт.[51] На рељефу из Викторијиног и Албертовог музеја Првомучеников лик се нашао међу представама апостола и обележен је апостолским атрибутом – свитком у руци.[52] Оваква решења су повезана са чињеницом да је св. Стефан у Византији био поштован не само као први међу ђаконима већ и као први међу мученицима, један од пророка–визионара и првих проповедника–апостола. Древни цариградски синаксари св. Стефана на првом месту називају светим апостолом, затим првомучеником и тек на крају архиђаконом.[53] Та традиција је била прихваћена широм православља.[54] У Цариграду веома популарни култ св.

1951, 1884–86, 111, н. 5; P. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin* I, *Le siège de Constantinople et le patriarchat oecuménique* III, *Les églises et les monastéres,* Paris 1953, 487–488.

46 У Цариграду је св. Стефану изгледа било посвећено више од једанаест светилишта. Неколико од њих је подигнуто још у V веку. Cf. Janin, op. cit., 488–489.

47 Врло несигурно је датован у VIII век један печат с натписом Διακονίας τῶν Αθανασιυ, на којем је приказан св. Стефан у хитону и химатиону с рукама у ставу оранта, што одговара иконографији Првомученикове представе из Св. Софије. За овај печат cf. G. Zacos and A. Vaglery, *Byzantine Lead Seals* I, part 2, Basel 1972, 789.

48 A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin*, Paris 1957, 234, 247.

49 K. Weitzmann, *The Miniatures of Sacra Parallela, Paris. Gr. 923,* Princeton 1979, 190, fig. 490. Порекло овог рукописа није поуздано одгонетнуто. Некада се сматрало се да је настао у Цариграду или у Италији, али изгледа да потиче из Палестине. Cf. В. Н. Лазарев, *История византийской живописи,* Москва 1986, 58, 210 н. 38.

50 Garrucci, *Storia* III, 81, T. CLII; *Il Menologio* II, 275; S. Der Nersessian, *L'illustration des Psautiers grecs du moyen âge* II, Paris 1970, 27, fig. 170. Шири преглед грчких рукописа који садрже представе Каменовања и Визије св. Стефана даје А. Давидов у своме тексту о Делима апостолским у овом зборнику (стр. 172). Иначе, када су у питању сцене из Првомученикова житија, треба приметити да је светитељ у њима током читавог византијског периода готово по правилу био приказиван како носи хитон и химатион, па се тај обичај може пратити све до представе каменовања св. Стефана у рукопису оксфордске Бодлејане Gr. th. f. 1 (fol. 22^{v}), насталом негде између 1322. и 1340. године (cf. I. Hutter, *Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften,* Band 2, Oxford Bodleian Library II, Stuttgart 1978, 13, Abb. 40).

51 На споне између приказа Првомученикова мучеништва и његових представа у виду стојеће фигуре одевене у хитон и химатион указује једна бронзана табла с ликом св. Стефана окренутог у молитви према сегменту неба из којег благосиља рука Божија. Крај светитеља је представљен његов мученички атрибут – камење – а у натпису је означен као СТЕΦΑΝΟС ΛΙΘΟΒΟΛΕΙΤΑ (Kraus, *Real–encyklopädie der christ. Alterthümer* II, 791, Abb. 467). Овде је важно поменути и представу св. Стефана у Сопоћанима, где је у позновизантијском периоду светитељ насликан како крајем свог химатиона придржава камење којим је убијен (Б. Живковић, *Сопоћани. Цртежи фресака,* Београд 1984, 10).

52 Првомученик држи свитак и на слоновачама из Британског музеја и из Кабинета медаља у Паризу. Мишљење да се одећом учених људи антике истицала апостолска улога св. Стефана заступала је, попут неких старијих истраживача, Д. Мурики. Cf. Mouriki, *Mosaics of Nea Moni,* 150.

53 H. Delehaye, *Synaxarium ecclesiae Constantinopolitanae,* Bruxelles 1902, col. 349–350 et synaxaria sellecta.

54 Краљ Милутин у Бањској повељи истиче да обнавља цркву "*светаго првомоученика апостола же и ар'хидиакона Стефана*", а архиепископ Данило II Бањску помиње као "манастир апостола Христова Стефана". Челник Радич у типику манастира Кастамонита из 1433. године каже да је саздао манастир: "*светомоу и*

Лаврентија[55] није садржавао поменута својства. Представе овог светитеља у хитону и химатиону стога су потпуно непознате у уметности средњовизантијског и позновизантијског периода, када је иконографско значење те одеће било знатно сведеније него раније. Приказан у античком руху св. Стефан постаје препознатљив као савременик, ученик и сарадник првих хришћанских учитеља, као пророк и први мученик за хришћанску веру.

За сада је тешко проценити у којој су мери током средњовизантијског периода ликови св. Стефана одевеног у хитон и химатион били присутни у уметности провинције. Светитељеве представе у "апостолском виду" приказане на мозаицима Св. Луке у Фокиди[56] и Неа Мони на Хиосу,[57] као и на једној икони из збирке Н. П. Лихачева, насликаној изгледа руком неког провинцијског мајстора, а датованој у VIII/IX или XII/XIII век,[58] показују да је овај иконографски образац био прихваћен и ван престонице. Гледано у целини чини се, ипак, да је у Цариграду пракса приказивања св. Стефана у одећи учених људи антике, захваљујући вековној традицији, представљала вома учесталу појаву, док се изван престонице запажа само спорадично. Па и тада, како јасно показује пример мозаика у Неа Мони, Првомученикове "апостолске" представе су се у провинцији могле јавити као последица присуства цариградских мајстора или пак снажног утицаја цариградске уметности.[59]

С разлогом можемо помишљати да је иконографија св. Стефана представљеног у одећи античких учитеља пренета у српске споменике непосредно из Цариграда. У областима са којима се средњовековна Србија граничила нису сачувани значајнији трагови примене овакве иконографије светитељевих ликова у средњовизантијској епохи.[60] Са друге стране, управо крајем XII и почетком XIII века, дакле у периоду који је, судећи према познатим споменицима, непосредно претходио појави "апостолских" представа св. Стефана у нашој уметности, односи Немањића с престоницом постају веома живи. Неколико пута они у Цариграду бораве и обилазе чувене храмове, вероватно и древна светилишта св. Стефана, светитеља кога су изузетно поштовали. Првомученикове чудотворне и чувене ликове могли су да виде и у другим престоничким црквама. Око 1200. године ходочасник Антоније Новгородски се у Св. Софији поклонио једној Стефановој икони приказаној на зиду, моћној да исцељује болести очију.[61] У прилог непосредном Цариградском утицају говори и то да Сава Немањић највероватније из Цариграда доводи мајсторе који ће осликати Богородичину цркву у Студеници – најстарији сачувани српски споменик са представом св. Стефана у "апостолском" виду. За разматрање појаве оваквих Првомученикових ликова у Србији не може бити без значаја ни чињеница да је на реверсу оловних печата Стефана Немање и печата његове браће Стефана Мирослава и Стефана Страцимира, насталим знатно пре

славномоу пръвомоученикоу и архідіаконоу Христовоу апостолоу Стефаноу". Cf. В. Јагић, *Светостефански хрисовуљ краља Стефана Уроша II Милутина*, Беч 1890, 5; *Животи краљева и архиепископа српских*, превео Л. Мирковић, Београд 1935, 119; С. Новаковић, *Законски споменици српских држава средњег века*, Београд 1912, 550–551.

55 Лаврентијеве мошти су у Цариград пренете из Рима у време Теодосија Млађег. Тамо су му изгледа биле посвећене три цркве. Cf. Савваитовъ, op. cit., 136, n. 185; Ebersolt, *Sanctuaires*, 87–88; Janin, op. cit., 311–315.

56 F. de Maffei, *Sant'Angelo in Formis, II, La dicotomia tra le scene del Nuovo e dell'Antico Testamento e l'originario ceppo bizantino (I parte)*, Comentari, Rivista di critica e storia dell'Arte, Anno XXVIII, Nove Serie, fasc. I–III, Roma 1977, fig. 25.

57 Mouriki, *Mosaics of Nea Moni* I, 150–151; II, pl. 70, 216.

58 И. Грабарь, *Исторія русскаго искусства* IV, *Исторія живописи*, Москва 1913, 146; W. Felicetti-Liebenfels, *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei*, Olten und Lausanne, 1956, Tf. 37d.

59 И млетачки мајстор који је 1112. г. на Бронзаним вратима цркве Св. Марка приказао св. Стефана у хитону и химатиону, са свитком у руци, радио је под утицајем византијских, заправо цариградских узора. Cf. M. English Frazer, *Church Doors and the Gates of Paradise: Byzantine Bronze Doors in Italy*, DOP 27 (Washington 1973), 152, n. 29, fig. 11.

60 Занимљиво је приметити да је и у цркви Св. Стефана у Костуру, блиском српској држави, на фресци из X века Првомученик приказан у стихару, са дарохранилницом у рукама, а да је његова представа у хитону и химатиону, насликана крај ктиторовог лика у припрати исте костурске цркве, настала знатно касније – негде у позновизантијском периоду (XIII–XIV век). Трећа Првомученикова представа из ове цркве, насликана крај иконостаса крајем XII века, нажалост није објављена. Cf. K. M. Skawran, *The Development of Byzantine Fresco Painting in Greece*, Pretoria 1982, 153, pl. 32; S. Pelekanidis, M. Chatzidakis, Καστορια, Athènes 1984, 9, εἰκ. 7.

61 Савваитовъ, op. cit., 80.

живописа Студенице, светитељ приказан у одећи ђакона, а у рукама држи кадионицу и дарохранилницу.[62]

О ИСТИЦАЊУ ПРВОМУЧЕНИКОВОГ КУЛТА У СРПСКОМ СРЕДЊОВЕКОВНОМ ЖИВОПИСУ

Своја разматрања о култу и иконографији св. Стефана у Србији М. Ћоровић–Љубинковић је засновала првенствено на прегледу светитељевих "апостолских" представа и приказа из његовог житија, истакнутих у оквиру програма наших старих цркава. У њеном прегледу су се нашли Првомученикови ликови из наоса Студенице, Милешеве, Сопоћана, Жиче и Хиландара, са југоисточног ступца у Дечанима и из јужне певнице Велућа, као и житијске сцене сачуване у капели Св. Стефана у Сопоћанима, у Градцу (можда), Дечанима, жичкој капели Св. Стефана, Рамаћи, параклису Св. Стефана у Морачи и у милешевском ђаконикону.[63] На основу овако сабраног споменичког материјала М. Ћоровић–Љубинковић је закључила да култ св. Стефана, као култ са нарочитим значењем, у појединим периодима слаби, или се као крајем XIII века, у последњим годинама Милутинове владавине и у доба царства потпуно губи из српске уметности.[64] Она, такође, сматра да је овај култ у време Немањића био везан за територију старих рашких земаља.[65] Наведени закључци, међутим, постају тешко одрживи ако у разматрање укључимо и неке друге данас познате примере Првомученикових представа. У питању су светитељеви ликови из северне певнице и са лунете над улазом у протезис Ариља,[66] из жичке капеле Св. Стефана,[67] из Старог Нагоричина (сл. 6),[68] Св. Никите,[69] Грачанице,[70] припрате Хиландара,[71] из Кучевишта (сл. 7),[72] са југозападног ступца наоса у Дечанима (сл. 8а),[73] из Григоријеве галерије у Св. Софији Охридској,[74] параклиса Св. Николе у манастиру Св. Јована крај Сера,[75] Конче,[76] северне певнице Св. апостола у Пећи,[77] са архиволте јужног улаза у Марков манастир (сл. 3),[78] из

62 Оловни печат који се чува у збирци Народног музеја под инв. бр. 3605, на којем је крај имена Стефана Немање истакнута титула жупана, датован је, чини се оправдано, још у време док Немања није био постао велики жупан – дакле у период пре 1168. године. О овом печату, cf. J. Петровић, *Непознати печат Стефана Немање*, Нумизматичар II (Београд 1939), 27–28; Д. Гај–Поповић, *Печат Стефана Немање*, Нумизматичар 2 (Београд 1979) 119–120, сл. 2а, б. О осталим печатима Стефана Немање и о печатима његове браће, cf. Гај–Поповић, *Печат Стефана Немање*, 119–120, сл. 1а, б, (са старијом литературом); eadem, *Печат Стефана Страцимира*, Нумизматичар 6 (Београд 1983), 131–133; P. Andjelić, *Srednjovekovni pečati iz Bosne i Hercegovine*, Sarajevo 1970, 55–59, T. XIX, sl. 29.

63 Ћоровић–Љубинковић, op. cit., 49–60

64 Ibidem, 53–54.

65 Ibidem, 53, 55.

66 За представу у певници cf. G. Millet, A. Frolow, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie* II, Paris 1957, T. 68,1; Б. Живковић, *Ариље. Цртежи фресака*, Београд 1974, 9, V, 21; Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда*, 25; М. Чанак–Медић, *Свети Ахилије у Ариљу*, Београд 1982, сл. 6. За представу у лунети cf. Живковић, *Ариље*, 4, I, 1.

67 Живковић, *Жича*, 24.

68 Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 85; Б. Тодић, *Грачаница. Сликарство*, Београд 1988, 190.

69 Millet, Frolow, *La peinture en Yougoslavie* III, T. 37; Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда*, 26.

70 Тодић, *Грачаница*, 127, црт. XII; Б. Живковић, *Грачаница. Цртежи фресака*, Београд 1989, V, 6 (није га идентификовао, мада је натпис сачуван).

71 Г. Бабић, *Иконографски програм живописа у припратама цркава краља Милутина*, in Византијска уметност почетком XIV века, Београд 1978, 109 (објављено пре чишћења фресака); V. J. Djurić, *Les portraits de souverains dans le narthex de Chilandar*, Хиландарски зборник 7 (Београд 1989), 106, fig. 3, 10 (објављено после чишћења фресака).

72 И. Ђорђевић, *Сликарство XIV века у цркви Светог Спаса у селу Кучевишту*, ЗЛУМС 17 (Нови Сад 1981), 100.

73 Петковић, *Дечани* II, 27; у овом зборнику црт. IV, 252.

74 Грозданов, *Охридско сликарство*, 85.

75 Xyngopoulos, op. cit., 68, T. 55; Djordjević, Kyriakoudis, op. cit., 181.

76 Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, 167.

77 Д. Тасић, *Живопис певничких простора цркве Св. Апостола у Пећи*, Старине Косова и Метохије 4–5 (Приштина 1968–1971), 235; В. Ј. Ђурић, С. Ћирковић, В. Корać, *Пећка патријаршија*, Београд 1990, 220, сл. 143.

Нове Павлице,[79] са северозападног пиластра и из олтара Рамаће,[80] из тамбура куполе у Јошаници[81] и са ктиторске композиције из параклиса Св. Стефана у Морачи[82]. На свим наведеним представама св. Сетефан је одевен у хитон и химатион.[83] Посебан значај за проучавање Првомученикових култа, како ће се видети, имају и неке његове представе у одећи ђакона, истакнуте у оквиру нарочитих програмских целина.

Ако нам оштећеност живописаног ансамбла градачког католикона не дозвољава да донесемо основаније судове о одразу Првомученикових култа у овом споменику и уметности епохе којој припада, околности су знатно повољније када је у питању Ариље. Две представе св. Стефана истакнуте у програму ариљског храма јасно говоре како се морају напустити тврдње да је светитељев култ био запостављен у српском живопису с краја XIII века и да је био потпуно одсутан из цркава краља Драгутина.[84] Једна представа св. Стефана насликана је у Ариљу у оквиру проширеног програма олтарске преграде и овај светитељев лик заузима тек нешто мање угледно место од лика патрона ариљског храма.[85] Друга Првомученикова представа налази се у лунети изнад улаза у протезис који је, важно је истаћи, био посвећен баш св. Стефану.[86] Нажалост, живопис протезиса је у потпуности уништен. На основу сликарског програма ариљског ђаконикона, посвећеног св. Николи, где су сликане сцене из житија мирликијског светитеља,[87] можемо с разлогом претпоставити да је циклус патроновог житија постојао и у протезису. Краљ Драгутин је уз то на свој новац и печате утискивао лик св. Стефана,[88] па је јасно да је Првомучеников култ био веома поштован на његовом двору.

Променљиве политичке прилике у земљи, оптерећене борбом за власт, нису биле најважнији разлог истицању култа св. Стефана у првим задужбинама краља Милутина, нити се култ губи из живописа последњих Милутинових цркава када је политичко стање стабилизовано. То су доказали Цветан Грозданов и Бранислав Тодић. Први од ове двојице истраживача као аргумент наводи Првомученикове представе у Старом Нагоричину и наосу хиландарског католикона,[89] а други светитељев лик насликан крај иконостаса Грачанице.[90] Из Милутинове последње године живота потиче и недавно очишћена представа св. Стефана из ктиторске композиције у хиландарској припрати.[91]

78 В. Ј. Ђурић, *Три догађаја у српској држави XIV* века и њихов одраз у сликарству, ЗЛУМС 4 (Нови Сад 1968), 68.

79 М. Михаиловић, *Зидна декорација новопавличке цркве*, Рашка баштина 1 (Краљево 1989), 38, сл. 24.

80 Б. Кнежевић, *Црква у селу Рамаћи*, ЗЛУМС 4 (Београд 1968), 131, сл. 2а; Г. Бабић, *О портретима у Рамаћи и једном виду инвеститура владара*, ЗЛУМС 15 (Београд 1978), 153, 173.

81 Р. Николић, *Прилог проучавању живописа манастира Јошанице*, Саопштења 9 (Београд 1970), 139.

82 С. Петковић, *Морача*, Београд 1986, 93, сл. 28.

83 Када се узму у обзир све српске представе св. Стефана "као апостола", уочава се да је светитељ понекад приказан без тонзуре, као у Студеници, Милешеви, Сопоћанима, Ариљу, Жичи, Хландару, Грачаници, Серу, Кончи, Св. апостолома у Пећи или Новој Павлици, што је карактеристично и за познате цариградске примере и за представу у Охридској Перивлепти. На другим местима, као у Старом Нагоричину, Св. Никити, Кучевишту, Дечанима, Велуђу, Марковом манастиру, Рамаћи или Морачи, на пример, св. Стефан има тонзуру. Он обично у левој руци држи свитак, а десницом благосиља. Свитак насликан на представи у лунети над улазом у ђаконикон Ариља, затим у Пећи и Марковом манастиру приказан је као делимично развијен. У Сопоћанима светитељ у драперији химатиона носи камење – атрибут свог мучеништва (cf. нап. 51 supra).

84 За ове тврдње cf. Ћоровић-Љубинковић, op. cit., 53.

85 Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда*, 25, црт. 6; П. Миљковић-Пепек, *Делото на зографите Михаило и Еутихиј*, Скопје 1976, 78 н. 392.

86 С. Петковић, *Ариље*, Београд 1965, VI.

87 Ibidem; Живковић, *Ариље*, 5.

88 Ј. Шафарик, *Описаније стари српски новаца*, Гласник СУД 3 (Београд 1851), 212–213; Љ. Недељковић, *Новчарство краља Драгутина и сина му Владислава II*, ЗМПУ 15 (Београд 1971), 17–30; С. Димитријевић, *Новчане емисије краља Драгутина, Владислава II и краља Милутина*, Старинар 27 (Београд 1976), 127; В. Јовановић, *Остава средњовековног новца из Тетова*, Нумизматичар 3 (Београд 1980), 169–180; *Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија* I, Скопје 1975, 274.

89 Грозданов, *Охридско сликарство*, 85–86. Ту је поменута и представа у цркви Св. Никите, али живопис ове цркве је највероватније настао после Милутинове смрти. Cf. нап. 171 infra.

90 Тодић, *Грачаница*, 127, нап. 350.

91 Djurić, *Les portraits de Chilandar*, 116–118.

Колико је култ Првомученика био истицан на двору краља Стефана Дечанског, нећемо никада моћи поуздано да утврдимо. Црква св. Спаса коју је Дечански подигао на Велбужду потпуно је уништена, док се живопис његове друге велике задужбине, Св. Николе у Бањи, само делимично сачувао. На недавно откривеном ктиторском портрету у Дуљеву, међутим, овај владар је приказан како св. Стефану приноси модел храма.[92] Поред тога, Првомученików лик се јавља на печатима са повеља Стефана Дечанског,[93] као и на новцу за који се верује да је ковaн у време овог краља.[94] У живопису манастира Дечана, према мишљењу М. Ћоровић-Љубинковић, култ св. Стефана постоји, али само у остацима који показују губитак значаја.[95] Чини се, ипак, да је светитељев култ у дечанском сликарству веома наглашен. Сценом Стефанове мученичке смрти илустрован је дан 27. децембар, а ликом у попрсју 2. август у сликаном календару дечанске припрате.[96] Првомученикове представе у одећи ђакона уклопљене су у програм олтарских фресака главне цркве и параклиса Св. Ђорђа и Св. Димитрија.[97] Сценама проповеди, каменовања и погреба св. Стефана, насликаним у оквиру циклуса Дела апостолских, светитељ се у Дечанима велича као један од истакнутих утемељивача хришћанства.[98] Он је у најнижој зони дечанског храма представљен два пута у "апостолској одећи" са свитком у рукама. Једном је на тај начин приказан на западној страни југоисточног ступца под куполом, тачно наспрам владарског престола, и његова представа чини спону између програма олтарске преграде и великог Деизиса на источном зиду јужне певнице (сл. 9) (црт. II, 176).[99] Други пут, св. Стефан је насликан у хитону и химатиону на западној страни ступца у југозападном углу цркве, наспрам портрета владарске породице и представа њених предака (сл. 8а) (црт. IV, 252).[100] Испод те Стефанове фигуре уочавају се на доњем слоју фреске остаци неке друге светитељске представе (сл. 8б).[101] Можда је ово пресликавање било повезано са пресликавањем портрета Немањића у југозападном углу.[102] Приказивање св. Стефана је могло бити условљено богаћењем владарске иконографије фресака овог простора у којем се налазио гроб ктитора. Без обзира на све претпоставке, јасно је да је култ св. Стефана у дечанском живопису био веома наглашен, чини се више него у сликарству већине других сачуваних владарских задужбина. Уосталом, Душан ће и као краљ и као цар на реверсу својих печата имати утиснут лик првомученика Стефана.[103] Истог светитеља срећемо и на реверсу печата цара Уроша,[104] а то доказује да се значај и посебна значења његовог култа не губе у доба српског царства. Ц. Грозданов основано закључује да је св. Стефан био насликан крај Душановог портрета у Григоријевој галерији Св. Софије у Охриду из око 1355. године.[105] Светитељев је лик, нема

92 Захвалност за овај податак дугујем др Ивану М. Ђорђевићу. Фреске из Дуљева још увек нису поуздано датоване.

93 В. Мошин, *Повеља краља Милутина манастиру Хиландару*, ГСНД 19 (Скопље 1938), 72; Л. Славева, В. Мошин, *Српски грамоти од Душаново време*, Прилеп 1988, 200.

94 Р. Марић, *Студије из српске нумизматике*, Београд 1956, 78; С. Димитријевић, *Грошеви типа матапана са натписом цар*, Нумизматичар 6 (Београд 1983), 120.

95 Ћоровић-Љубинковић, op. cit., 54–55.

96 Петковић, *Дечани* II, 13, Т. CXV; П. Мијовић, *Менолог*, Београд 1973, 332, сх. 50. О попрсју св. Стефана као илустрацији за 2. август cf. грађу за дечански менолог у овом зборнику, стр. 418.

97 Петковић, *Дечани* II, 2, 22, 23.

98 Ibidem, 42–43, Т. CCXL, CCXLI.

99 Петковић, *Дечани* II, 26, Т. CLV; Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда*, 35, црт. 11.

100 Петковић, *Дечани* II, 27. Изостављање ове представе из разматрања М. Ћоровић-Љубинковић утицало је на оцену те ауторке о запостављености Стефановог култа у Дечанима, али и на неке друге њене закључке.

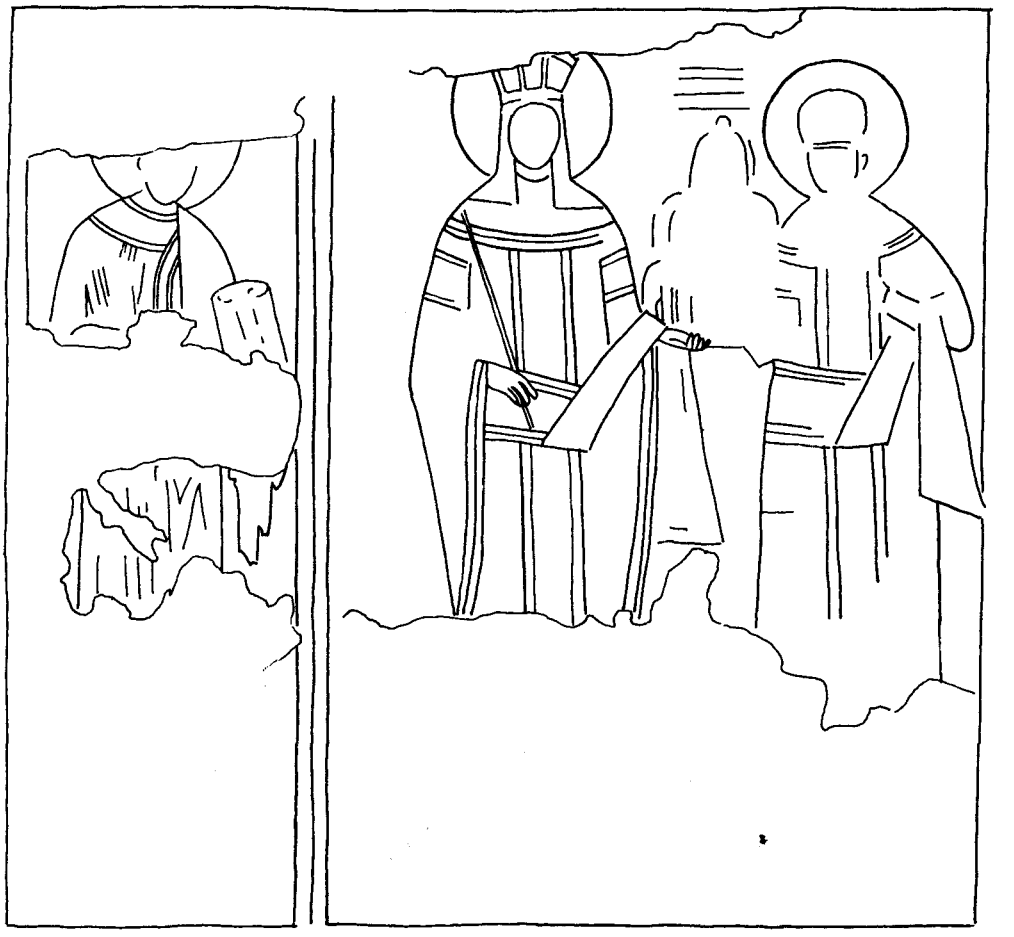
101 На неколико места где је боја отпала видљиви су делови одеће и инкарната стојећег светитеља у жутом хитону и црвенкастом химатиону.

102 О проблему пресликавања ових портрета cf. наше коментаре у овом зборнику, стр. 268–272 (са старијом литературом).

103 А. Ивић, *Стари српски печати и грбови*, Нови Сад 1910, 26, сл. 15; А. Соловјев, *Печати на Душановим повељама*, ГСНД 2 (Скопље 1927), 39–44; Мошин, *Повеља Милутина Хиландару*, 72; Д. Корах, *Повеља краља Стефана Душана манастиру Св. Богородица у Тетову. Прилог српској дипломатици и сфрагистици*, ЗРВИ 23 (Београд 1984), 144–155; Славева, Мошин, *Српски грамоти*, 52, 133, 140, 193.

104 Ивић, op. cit., 26; Соловјев, *Печати*, 40; Корах, *Повеља краља Стефана*, 153; Славева, Мошин, *Српски грамоти*, 138–139.

105 Грозданов, *Охридско сликарство*, 85–86, где се подробније разматра проблем култа св. Стефана у доба царства. Ц. Грозданов прихвата раније изнету претпоставку да фигура непознатог светитеља насликаног крај попрсја св.



Сл. 2. Матеич, југоисточни угао наоса, св. Стефан Првомученик, царица Јелена и њен син Урош
Fig. 2. Mateič, The south–east corner of the nave, St. Stephen the Protomartyr, Tsarina Jelena and her son Uroš

сумње, био истакнут и у живопису Матеича. У представи младог ђакона, насликаној изван олтарског простора и уклопљеној у целину ктиторске композиције из ове цркве, мора се препознати св. Стефан (сл. 2). Он је приказан између "фреско–иконе" Богородице "Црногорске" и портрета владарске породице. Окренут према Јелени, Урошу и Душану, светитељ чини гест благослова или препоруке.[106]

Култ св. Стефана је био посебно поштован и међу Мрњавчевићима. Првомученик је насликан изнад јужног улаза у Марков манастир као један од изабраних светитеља над портретима краља Марка и краља Вукашина (сл. 3). Укључен је у програм који истиче легитимност власти нове српске династије.[107]

На основу наведених запажања може се закључити како је култ св. Стефана, почевши од Студенице, доследно истицан у српским владарским споменицима из доба Немањића и

Симеона Немање у Сопоћанском ексонартексу представља првомученика Стефана. Међутим, сама иконографија непознатог светитеља не сугерише такво препознавање. Светитељ носи нашивцима украшену хаљину стегнуту у струку, коса му је средње дуга, коврџава, у десници му је крст, а левом моли. Св. Стефан на овакав начин није представљан ни у Србији ни ван ње.

106 Светитељеву сигнатуру је изгледа још могао да прочита В. Петковић. Cf. В. Р. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд 1950, 185.

107 Идејне основе овог програма објаснио је В. Ј. Ђурић (Ђурић, *Три догађаја*, 87–97). О разлозима за избор појединих светитеља насликаних у оквиру те целине cf. et Д. Војводић, *Култ и иконографија свете Анастасије Фармаколитрије у земљама византијског културног круга*, Зограф 21 (у штампи). За знатно другачије објашњење разлога сликања ових светитеља, па и св. Стефана, cf. Z. Gavrilović, *The Portrait of King Marko at Markov Manastir (1376–1381)*, Byzantinische Forschungen 16 (Amsterdam 1990), 415–428.

из времена које му је непосредно следило. Многи храмови су данас уништени или веома оштећени па је немогуће прецизније пратити варирање снаге култа у појединим раздобљима, но јасно је да до изразитијег слабљења и до потпуног запостављања овог култа у дворској средини никада није долазило. Његово истакнуто присуство у сликарству владарских цркава особеност је српске уметности током читавог XIII и XIV века. Због тога треба нагласити да у време кнеза Лазара и деспота Стефана Првомученикoв култ није "васкрсао", већ на новој територији, у моравској Србији, само наставља свој непрекинути живот. О континуитету, раширености и посебним значењима култа св. Стефана у Србији, поред владарских, сведоче и споменици српске властеле и свештенства, о чему ће касније бити више речи.

Као што се није губио у појединим временским периодима, Првомученикoв култ у Србији није био ни строго везан за територију старе Рашке. Његов одраз налазимо у живопису једне цркве "сремског краља" Драгутина подигнутој на рашком подручју, али га уочавамо и у сликарству задужбине краља Марка, чија држава није обухватала рашке земље. Култ се ширио како се ширила српска држава. Са Милутином он стиже у област Скопља и Куманова, а са Душаном до Охрида. Кнез Лазар, деспот Стефан и њихови феудалци га преносе на север и славе у моравској Србији. Тај култ је присутан и у далеким испоставама српске државне и културне моћи. Хиландар у томе некада није био усамљен.[108]

Потпунији преглед Првомученикових представа у српским споменицима пружа могућност да се исправи још једно погрешно схватање. Пошто је св. Стефан сликан у "апостолском виду" и у куполи јошаничке припрате, где је представљен само као један од пророка обдарених визијом Бога,[109] или у протезисима Рамаће и Св. Николе у Јовановом манастиру крај Сера, где његова појава, као и у ђаконикону охридске Перивлепте, има мање-више уобичајена значења,[110] јасно је да се поменути иконографски образац не може сматрати обележјем овог светитеља искључиво када се јавља у улози "династичког заштитника". У питању није нека посебна "владарска иконографија" сама по себи, како предлаже М. Ћоровић-Љубинковић.[111] На реверсу печата српских владара, почевши од Немањиних па до хиландарских печата кнеза Лазара, налази се лик св. Стефана, увек у ђаконској одећи, са кадионицом и дарохранилницом у рукама.[112] Одевен као ђакон, Првомученик се јавља и у владарском иконографијом обележеном делу живописа Матеича (сл. 2), затим у лунети изнад улаза у капелу Св. Стефана у Сопоћанима,[113] или у сопоћанској капели Св. Ђорђа, где је насликан у најистакнутијем делу просторије, крај иконостаса, међу светитељима посебно поштованим у породици Немањића.[114] Два различита иконографска обрасца приказивања

108 Српски извори краљу Милутину приписују подизање цркве посвећене св. Стефану у Богородичином манастиру на Синају (cf. стр. 553 infra). Првомученикoв култ је вероватно био истицан и у другим задужбинама српских владара изграђеним у угледним хришћанским центрима – у Цариграду, Солуну и Јерусалиму.

109 Николић, *Прилог проучавању Јошанице*, 138–139. Програмска целина сликарства у куполи јошаничке припрате подсећа на ону у просторији на југозападној страни галерија Св. Софије у Цариграду, где су према мишљењу А. Грабара мозаици из IX века прожети идејом визионарства и теофаније. Томе би била подређена и иконографија св. Стефана (cf. Grabar, *L'iconoclasme*, 234, 247). Појава овако одевеног првомученика у куполи над припратом Јошанице није непосредно повезана са праксом познатом из владарских храмова. Изгледа да је стара цариградска традиција, мада веома ретко, ипак стизала до наших споменика и другим путевима.

110 И. Ђорђевић сматра да је на иконографију Првомученикове представе из манастира Св. Јована крај Сера вероватно утицала популарност "апостолског" модела приказивања св. Стефана у српској средини, што може да се прихвати (cf. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, 371). У вези са тим је занимљиво напоменути да је у олтарском простору цркве у Бојани, на другом слоју живописа чији је ктитор био Калојан – бугарски севастократор поносан на своје блиске породичне везе са Немањићима – св. Стефан такође сликан у хитону и химатиону (А. Грабар, *Боянската църква*, София 1978, 47–48, T. LXI.). Ипак, треба приметити да у српским владарским храмовима Првомученик, приказан у олтарском простору, међу светим ђаконима, није сликан одевен у хитон и химатион. Представа изнад улаза у протезис Ариља, видело се, посебан је и издвојив случај.

111 Ћоровић-Љубинковић, op. cit., 50, 52, 55, 56, где је изнета и претпоставка да свитак у Стефановим рукама у таквој "владарској иконографији" симболише акакију.

112 За литературу о овим печатима cf. нап. 62, 88, 93, 103, 104 supra et 176 infra.

113 Живковић, *Сопоћани*, 34. И у сценама које у овој сопоћанској капели илуструју његово житије, св. Стефан носи ђаконску одећу, што је доста необично (cf. нап. 50 supra).

114 У ђаконском стихару са кадионицом у руци приказан је св. Стефан и крај портрета Стефана Дечанског и Душана у Дуљеву (према снимку др Ивана М. Ђорђевића). За представу у капели Св. Ђорђа у Сопоћанима cf. Живковић,

св. Стефана, у зависности од програмске целине у којој су примењивана, могла су да служе изражавању једне исте идеје. То што је на владарским печатима светитељ представљан у једној, а на истакнутим местима владарских храмова, ипак, најчешће у другој иконографској варијанти, последица је осмишљене и углавном поштоване традиције, никако не неког иконографског правила везаног уз одређени садржај култа.

САДРЖАЈ КУЛТА СВ. СТЕФАНА У СРЕДЊОВЕКОВНОЈ СРБИЈИ

Истакнуто место представа св. Стефана Првомученика у нашој старој уметности скреће пажњу на проблем садржаја светитељевог култа у средњовековној српској држави. Са више или мање научних амбиција, људи заинтересовани за историју почели су да се баве овим култом већ током XVI века. Од родослова из Сутјеске, где је крај представе св. Стефана објашњено да "Сви краљеви Немањићи и босански с крүном име од Стипана ѹзимаχѫ",[115] и "илирских" грбовника из XVI и XVII века са приказима Првомученика који предаје државну заставу краљевима Србије и Босне,[116] присутна је идеја о повезаности култа св. Стефана са носиоцем врховне власти у српским средњовековним земљама. Ова идеја, заснована првенствено на стефанској традицији владарског имена,[117] развијана је касније кроз проучавање археолошког материјала. Тако су Фрања Ксавер Пејачевић или Стојан Новаковић св. Стефана сматрали заштитником читаве српске државе, пошто је светитељев лик приказиван на српском средњовековном новцу и владарским печатима.[118] Када је њихо-

Пантократор. О сликању ових светитеља у задужбинама Немањића cf. Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда*, 21–41; В. Ј. Ђурић, *Свети Сава и сликарство његовог доба*, in Сава Немањић – Свети Сава. Историја и предање, Београд 1979, 247–249 (са старијом литературом). У ђаконској одећи св. Стефан је сликан и у капели жичке куле, у којој је такође уочљив специфичан избор светитеља, вероватно извршен под утицајем самог св. Саве (cf. G. Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines*, Paris 1969, 146).

115 А. Соловјев, *Постанак илирске хералдике и породица Охмућевић*, ГСНД 12 (Скопље 1933), 107, сл. на стр. 111. Према Пуцићевом опису родослова који преузима С. Новаковић овај натпис у целини гласи: "сви краљеви неманићи босански с крүном име од стипана ѹзимаχѫ и ѕваχѫ се именом стипани, тако царь стипаномь каконо чиниѣаχѫ толомеи ѡ єѣиптѫ" (cf. С. Новаковић, *Хералдички обичаји у Срба у примени и књижевности*, Историја и традиција. Изабрани радови, Београд 1982, 386). Одсуство везника "и" између речи "Немањићи" и речи "босански", ако није у питању оштећење на пергаменту, могло би се можда објаснити дубровачком традицијом која је идентификовала владаре Србије и Босне.

116 У грбовницима је св. Стефан приказан у ђаконском орнату, обично држи кодекс и на њему камење – атрибут свог мученишта - а означен је као "Patronus" (заштитник), или "Отац (pater) и војвода краљева илирских", ређе "Отац земаља илирских". Богородица је "уздржатељица и мати" тих земаља, а св. Григорије (Гргур) само "Отац босанске земље", што је доста блиско садржају култа св. Григорија у средњовековној Босни. О овим грбовницима cf. Новаковић, *Хералдички обичаји*, 380; Соловјев, *Постанак илирске хералдике*, 96; idem, *Приноси за босанску и илирску хералдику*, Гласник Земаљског музеја у Сарајеву 9 (Сарајево 1954), 103, 105, 117; З. Јанц, *Непознати грбовник породице Охмућевић*, Зборник Музеја примењене уметности 8 (Београд 1962), 68, сл. 18; I. Banac, *Grbovi, biljezi identiteta*, Zagreb 1991, sl. na str. 150–152 (у представи светитеља одевеног у ђаконски орнат и обележеног камењем као атрибутом, насликаној у Грбовнику Корјенић–Неорића, И. Банац препознаје св. Димитрија, мада је јасно да је у питању лик св. Стефана).

Остало је непримећено да је иконографија каква се јавља на представама уручивања државне заставе у грбовницима вероватно била преузета са млетачких дуката на којима св. Марко предаје заставу клечећем, у профилу приказаном, дужду на десној страни поља. Овакве дукате је почео да кује дужд Ђовани Дандоло 1285, а тип се дуго одржао у венецијанској нумизматици (cf. P. Grierson, *Monnaies du Moyen Age*, Paris 1976, 134, 163, fig. 294, 295). Као знатно старији извор овакве иконографије инвеституре, могу се поменути уништени мозаици из триклинијума Латеранске палате (касни VIII век), чији нам је изглед познат на основу цртежа и описа. На једном од њих је приказан св. Петар који предаје палиум папи Лаву III, а заставу (vexillum) клечећем цару Карлу Великом. О том мозаику cf. C. Walter, *Papal Political Imagery in the Medieval Lateran Palace*, CA 20 (Paris 1970), 160, fig. 1.

117 Феноменом српског владарског имена Стефан бавио се и Мавро Орбин, који је то име доводио у везу са краљевском титулом и обредом крунисања или "освештења" владара. Орбин је на овакво домишљање био подстакнут, између осталог, и Гобелиновим издањем Коментара Пија II (III књига) из 1548. Cf. Мавро Орбин, *Краљевство Словена*, Београд 1968, 22, 164 и нап. на стр. 352 (коментар С. Ћирковића).

118 F. X. Pejacsevich, *Historia Serviae seu colloquia XIII de statu regni, et religionis Serviae ab exordio ad finem, sive a seaculo VII ad XV*, Calocae 1799, 198–199 (Пејачевић је сматрао да је св. Стефан за патрона Србије изабран у време краља Уроша I); Новаковић, *Хералдички обичаји*, 312, 350–361.



Сл. 3. Марков манастир, архиволта изнад јужног улаза, св. Стефан Првомученик — Fig. 3. Markov manastir, the archivolt above the southern entrance, St. Stephen the Protomartyr

вом тумачењу Константин Јиричек придружио схватање о страном пореклу култа, истичући да светитељево име "Στέφανος" у грчком језику означава венац – круну и симболише државност,[119] а Радослав Грујић изнео претпоставку о Првомученику као "породичној слави" Немањића,[120] био је назначен круг кључних проблема у којем ће се кретати готово сва каснија разматрања овог питања. Она ће се, нажалост, јављати углавном у облику узгредних осврта уз расправе о неким другим проблемима српске историје и обично ће остајати исувише фрагментарна да би пружила заснованије одговоре.

По своме обиму и по својим амбицијама, изузетак представљају помињана студија М. Ћоровић–Љубинковић и један мање познати покушај М. Ћирића.[121] Уз проверу закључака ово двоје аутора, а у светлу шире споменичке грађе и новијих сазнања о патронима средњовековних европских држава и владара, у садашњем тренутку је могуће поузданије размотрити извесне видове садржаја Првомученикова култа у Србији. Нека друга важна и сложена питања, посебно проблеми порекла, појаве и почетака развоја култа у српској средини, морају остати изван оквира наше студије.[122]

Расправљајући о природи култа св. Стефана, М. Ћоровић–Љубинковић је покушала да докаже како му Немањићи нису били присније привржени. То би произилазило из запажања да, наводно, светитељевог помена нема у старијим српским повељама и у књижевним радовима, да му Немањићи до Милутина не посвећују ни једну своју задужбину и да је Првомученików лик живописан само једном крај владарског портрета, и то са "посебном намером".[123] На основу представа са српског средњовековног новца и печата, и она сматра да је у Србији несумњиво био развијен култ св. Стефана – заштитника државе, али да је био "релативно неразвијен култ св. Стефана лично".[124] М. Ћирић одлази још даље и, користећи сличну аргументацију, тврди да је заштитница српске државе била Богородица, док је Првомученик, због значења свог имена, сматран само симболом државности.[125] Ови

119 К. Јиричек, *Историја Срба* I–III, Београд 1922–23, I, 125, III, 13.

120 Р. Грујић, *Црквени елементи крсне славе*, ГСНД 7–8 (Скопље 1929–1930), 61, 71–72.

121 М. Ћирић, *Ко је био заштитник средњовековне српске државе*, Зборник за историју 11, Матица српска (Нови Сад 1975), 97–104.

122 Проблем порекла тога култа је веома сложен. Зна се да је св. Стефан спадао у најужи круг светитеља заштитника владара и на меровиншком и каролиншком двору као и у Цариграду. На Западу и у Византији његов је култ повезиван са обредима крунисања и царског венчања, а име на свечаним литургијама призивано у заштиту владара. Присуство таквог култа се веома рано, у време формирања првих држава, осећа и код Срба и Хрвата. Нејасно је, међутим, у којој се мери на ову традицију ослања култ св. Стефана у немањићкој држави. У сваком случају, од краја XII до почетка XV века тај култ се у српским земљама далеко лакше прати, изразитији је, има особене облике испољавања, а временом, како ће се то показати у овој расправи, почиње да добија "национални" карактер. Cf. E. Kantorowicz, *Ivories and Litanies*, Journal of the Warburg and Courtauld Institute 5 (1942), 60, 67, 80–81; idem, *Laudes regiae*, Berkley and Los Angeles 1964, 31 n. 132; Г. Острогорски (и Е. Штајн), *Обред крунисања из књиге о церемонијама*, О веровањима и схватањима Византинаца, Београд 1970, 283, 295, 302; Janin, *La géographie ecclésiastique*, 498; K. Jiriček, *Die Romanen in den Städten Dalmatiens während des Mittelalters*, I–III, Dankschriften d. k. Akad. d. Wiss. Philos.–hist. Clase, 48, 49, Wien 1902–1904, I, 53–55.; F. Šišić, *O hrvatskoj kraljici Margariti*, Dubrovnik 1930, пар. 12; Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда*, 21–22; С. Мандић, *Чрте и резе*, Београд 1981, 7–25.

123 Ћоровић–Љубинковић, op. cit., 45–46.

124 Ibidem, 46.

125 Ћирић, op. cit., 100–104, где се истиче нетачан податак да се св. Стефан не помиње "ни у свечаном уводу", ни у санкцији српских повеља. М. Ћирић заснива своје схватање о симболичкој функцији култа св. Стафана на

закључци, међутим, изазивају сумњу управо ако прихватимо да је поштовање св. Стефана заиста превазилазило оквире обичног породичног култа и да се тицало државе као организма власти.

Култ државног заштитника је у средњем веку најнепосредније повезиван с личношћу владара. Са посебном пажњом он је негован на европским дворовима, без обзира на то да ли је владалац прихватао традиционалног патрона државе или је промовисао новог, уздижући, по правилу, свог личног, односно породичног заштитника. Улога св. Дионисија као небеског покровитеља католичког француског краљевства у потпуности је била остваривана тек преко светитељевог заштитништва над династијом и краљевима Француске, па је његов култ био веома поштован међу Капетима.[126] У богумилској Босни, на пример, ова повезаност у XIV веку иде чак до својеврсног поистовећивања владара са св. Григоријем (св. Гргур), који је 1461. године и званично проглашен патроном босанске државе.[127] Бугарски извори истичу св. Димитрија, а касније св. Петку Трновску и као заштитнике царства и као заштитнике овим светитељима толико привржених православних царева из породице Асена.[128] Покровитељство патрона државе над владарем и династијом, као и владарево дубоко поштовање заштитниковог култа, били су у вези са идеолошким постулатима средњовековног схватања власти и нарочите улоге владара у политичком и религиозном животу државе. Са друге стране, привржености суверена култу светитеља заштитника има своје изворе и у тежњи да се ауторитет владалачке моћи наткрили ореолом светости, што је било у складу са процесом "санктификације" световне државе у XI, XII и XIII веку. Владари су, разумљиво је стога, били веома заинтересовани за ширење и јачање култа патрона државе и он је, по обичају, спадао међу најпоштованије светачке култове у земљама

необразложеним тврдњама да је представа овог светитеља отиснута на неки предмет била у Византији знак да је тај предмет царски и да су византијски цареви ковали новац и правили печате с ликом св. Стефана (Ibidem, 99, 102). Међутим, нама није познат ни један примерак византијског царског новца или печата са Првомучениковим ликом (cf. G. Schlumberger, *Sigillographie de l'empire byzantin*, Paris 1884; Zacos, Vaglery, op. cit., I, part 1, Imperial seals; Vth–XVth century, 1–127; N. Oikonomides, *A Collection of Dated Byzantine Lead Seals*, Washington 1968; J. Sabatier, *Description générale des monnaies byzantines frappées sous les empereurs d'Orient* I–II, Graz 1955; W. Wroth, *Catalogue of Imperial Byzantine Coins in the British Museum* I–II, London 1908; A. Bellinger and Ph. Grierson, *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and the Wittemore Collection*, I–III, Washington 1968–1973; M. F. Hendy, *Coinage and Money in the Byzantine Empire 1081–1261*, Dumbarton Oaks Studies 12, Washington 1969; H. Goodacre, *A. Hanbook of the Coinage of the Byzantine Empire*, London 1960). Лик св. Стефана се јавља на реверсима приватних печата грађана, или на печатима мањих црквених организационих јединица, мада и на њима веома ретко (cf. J. Калић, *Византијски печат из Београда*, ЗРВИ 21, Београд 1982, 35; Zacos, Vaglery, op. cit., I, part 2, 798; Oikonomides, op. cit., 80; V. Laurent, *Le corpus des sceaux de l'Empire byzantin* V, l'Eglise, part 1, Paris 1965, 1510, T. 154; part 3, Paris 1972, 1784).

126 G. Spiegel, *The Cult of St. Denis and Capetian Kingship*, in Saints and their Cults, Studies in Religions, Sociology, Folklore and History, Cambridge 1983, 141–160 (нарочито 147–150).

127 A. Solovjev, *Saint Grégoire, patron de Bosnie*, Byzantion 19 (Bruxelles 1949), 264–265, 274–277. У три повеље бана Стефана, издате 1322, 1323 и 1335. *pro foro interno*, интитулација гласи: "Ја свети Гргур а зовом бан Степан". А. Соловјев је ову појаву тумачио као последицу богумилских схватања. Према његовом мишљењу до промене у повељама долази после 1337. када бан Стефан пред претњама Ватикана мења своје религиозне назоре, бар привидно, па уводи и нову форму интитулације: "Ја бан' Стипан а зовом светага Гргура раб" (повеља из 1351). Слична формула се понавља и на повељама његовог брата Владислава (1353) и синовца Твртка I (1366). Без обзира на питање у којој се мери тумачења А. Соловјева могу прихватити, сасвим је сигурно да се кроз обе наведене формуле интитулације истиче чврста веза између Котроманића и светитеља заштитника – св. Григорија. Привржености босанских владара овом светитељу потврђена је и кроз чињеницу да је његовом култу била посвећена дворска црква у Трстивници, а о поштованости св. Григорија у читавој Босни говори акт папе Пија II од 7. новембра 1461 (cf. ibidem 263, 266, 271).

128 И. Дуйчев, *Въстанието на Асеновци и култът на свети Димитрия Солунски*, in Проучавания върху българското средновековие, Сборник на Българската академия на науките XLI, София 1949, 44–47; В. Н. Златарски, *История на българската държава – прѣз срѣдните вѣков* I–III, София 1934–1940, II, 413–414; С. Кожухаров, *Неизвестен летописен расказ от времето на Иван Асен II*, Литературна мислъ 2 (София 1974), 128–129; П. Сырку, *Нѣсколько замѣток о двух произведенiяхъ Търновскаго патрiарха Евтимия*, Сборникъ статей по славяновѣдѣнию составленный и изданный учениками В. И. Ламанского, Санктпетербургъ 1883, 394; С. Кожухаров, *Неизвестное произведение на старобългарската поезия*, in Старобългарска литература. Иследования и материали I, София 1971, 296; E. Kałużniacki, *Werke des Patriarchen von Bulgarien Euthymius 1375–1393*, Wienna 1901 [= Variorum Reprints, London 1971], 71–72, 94.

средњовековне Европе.[129] Тешко је прихватити да је у Србији могло бити битно другачије. Посебно је неприхватљива тврдња да се у једној земљи средњовековног православља садржај светитељског култа, истицаног у црквеном живопису, исказивао првенствено кроз своју симболичку димензију. Због тога је неопходно подробније размотрити основна запажања из којих су М. Ћоровић-Љубинковић и М. Ћирић изводили своје закључке.

Велики проблем у проучавању култа св. Стефана у Србији представља нејасна слика о времену настанка и ктиторима најстаријих српских храмова посвећених светитељу.[130] Ми не знамо да ли је постојало неко јасно одређено средиште Првомученикова култа пре Бањске и какав су однос према њему имали српски владари. Нису нам детаљније познате ни посвете капела подизаних при владарским дворовима.[131] Сигурно је, ипак, да се од Бањске не може поћи као од првог познатог светилишта које су српски владари посветили св. Стефану.[132] Уз већину својих храмова Немањићи током XIII века подижу капеле посвећене Првомученику. За Жичу, Сопоћане и Ариље то је готово извесно,[133] за Милешеву и Морачу се то са јаким разлогом може претпоставити.[134]

129 Негде је за заштитника проглашаван светитељ чија је слава у земљи и њеном окружењу већ била изузетна и такав је случај са св. Димитријем у Бугарској, док је популарност неких других светитеља, на пример св. Власија (Влаха) – заштитника Дубровника, почела значајније да расте тек од тренутка када су проглашени за заштитнике, или непосредно пре тога, cf. Дуйчев, op. cit., 44–47; A. Badurina, *Motivi izbora sv. Vlaha za patrona grada Dubrovnika*, Prilozi povjesti umjetnosti u Dalmaciji 21, Fiskovićev zbornik I (Split 1980), 145–146.

130 Из Светостефанске хрисовуље се види да је краљ Милутин само обновио неку старију цркву св. Стефана. Она је била седиште епископије. Cf. С. Новаковић, *Манастир Бањска*, Глас СКА 32 (Београд 1892), 6–7, 10–11; М. Јанковић, *Епископије и митрополије српске цркве у средњем веку*, Београд 1985, 44–45, 191.

Као старије од Бањске помињу се, али сасвим непоуздано, у касним изворима, још неке цркве св. Стефана везане за личности из српске владарске породице, каква је наводно била једна црква у Дријевима. Можда за ово питање од посебног значаја може бити чињеница да је син великог рашког жупана Уроша I и брат Уроша II, угарски палатин Белош, подигао на своме поседу у Срему угледни бенедиктински манастир посвећен св. Стефану Првомученику. Постоји вероватноћа да је овај сувременик и, по свему судећи, сродник Стефана Немање једно краће време (1162) и сам владао Рашком. За помене српских цркава св. Стефана наводно старијих од Бањске cf. Љ. Стојановић, *Стари српски родослови и летописи*, Ср. Карловци 1927, 14–15, 46; О. Зиројевић, *Цркве и манастири на подручју Пећке патријаршије до 1683*, Београд 1984, 189. О бану и палатину Белошу и његовом манастиру cf. J. Калић, *Рашки велики жупан Урош II*, ЗРВИ 12 (Београд 1970), 23–24, нап. 49; eadem, *Угарски двор у Срему*, ЗРВИ 22 (Београд 1983), 26, нап. 35.

Св. Стефан је био заштитник некада престоничког града Скадра, са којим су Немањићи одржавали присне везе и у којем се налазила по чудима чувена готичка катедрала посвећена Првомученику. Cf. A. Дероко, *У Бодиновој престоници*, Старинар 5, III серија (Београд 1930), 192–193; В. Корać, *Градитељска школа Поморја*, Београд 1965, 85–89.

131 Управо су капеле и цркве при владарским дворовима често биле посвећиване светитељима заштитницима државе и владара. Крај краљевског двора у Трстивници краљ Твртко је подигао цркву Св. Григорија – заштитника Босне. У Трнову су Асеновци саградили цркву Св. Димитрија где су била обављана крунисања, а када је заштитница Бугарске постала св. Петка, светитељки је посвећен један храм у оквиру царске палате на Царевцу. И у Србији је било слично. Кнез Лазар и деспот Стефан су у својим престоницама, Крушевцу и Београду, подизали цркве св. Стефану и св. Петки, светитељима који су сматрани заштитницима њихове државе. Што се Немањића тиче, знамо, на пример, да је при њиховом двору у Сврчину постојала црква Св. Јована Крститеља, у којој је Душан крунисан за краља. За ове примере cf. Н. Радојчић, *Обред крунисања босанског краља Твртка I, Прилог историји крунисања српских владара у средњем веку*, САН, Посебна издања CXLIII, Одељење друштвених наука 56, Београд 1948, 23, 37; Златарски, op. cit., II, 440, 478; *Царевград Търнов. Дворецът на българските царе през втората българска държава* I, София 1973, 169; Ђ. Трифуновић, *Цамблакове стихире преносу моштију св. Петке*, in Зборник Владимира Мошина, Београд 1977, 203–204; Григорије Цамблак, *Слово преносу моштију св. Петке из Трнова у Видин и Србију*, Пожаревац 1972, 5–11.

132 У једном од најважнијих делова своје расправе, тамо где разматра политику храмовног посвећивања код Немањића, чини то М. Ћоровић-Љубинковић. Cf. Ћоровић-Љубинковић, op. cit., 46.

133 До сада је претпоставка о првобитној посвети жичких капела заснивана искључиво на програму живописа из 1309–1316, који вероватно, бар у основи понавља првобитни програм капела (cf. Babić, *Les chapelles annexes*, 145–146). Уверењу да су капеле и у XIII веку биле посвећене св. Стефану и св. Сави Јерусалимском убедљивост даје и санкција жичке повеље. У њој се од светитеља чији помен не спада у уобичајену формулу анатеме (cf. стр. 554 infra) призивају св. Јован Крститељ (његова десница и део кости главе су били можда најзначајнија реликвија у новооснованој Жичи), св. Стефан и св. Сава (Јерусалимски). За ову повељу cf. *Monumenta serbica, spectantia historiam Serbiae, Bosnae, Ragusii*, ed. Fr. Miklosich, Viennae 1858, 11; Живковић, *Жича*, 39. За Сопоћане и Ариље cf. Babić, *Les chapelles annexes*, 134, 145; стр. 545 supra.

134 Babić, *Les chapelles annexes*, 129, 144; С. Радојчић, *Милешева*, Београд 1971, 21; Петковић, *Морача*, 93, где су донета нека нова запажања. Убедљивим аргументима С. Петковића могла би се додати и чињеница да су у нашем

Капеле св. Стефана сагрђене уз храмове Немањића не пружају доказ само о снажном и континуираном присуству Првомученикове култа у српској дворској средини у XIII веку већ представљају и значајно сведочанство о његовом карактеру. Избор патрона цркве зависи често од политике ктитора и слике коју о себи жели да створи, његовог друштвеног ранга, или од претходне посвете храма који се обнавља. У посвети капела знатно је присутнија његова интимна привржености одређеним култовима. Треба се подсетити да капелама св. Стефана у српским владарским црквама пандан чине капеле Св. Симеона Немање, Св. Николе или Св. Саве Освећеног (заштитника првог српског архиепископа), па увидети колики значај има ова појава.[135] У XIV веку, са Бањском, обичај подизања Првомученикових капела се гаси и уступа место новој пракси. Извори краљу Милутину приписују још две цркве св. Стефана: једну у Богородичином манастиру на Синају, а другу у Призрену.[136] И каснији српски владари посвећују Првомученику цркве, или чак читаве градове, као кнез Лазар или краљ Тврtко.[137]

Од споменика насталих у последњој деценији владавине краља Милутина с више сигурности се може пратити још једна занимљива појава. Уместо крај олтарске преграде, лик св. Стефана је све чешће сликан у непосредној близини портрета владара. Иако је вероватно да је Првомученикова представа добила место крај портрета Немањића већ на фрескама западног улаза у манастир Студеницу (1208/9),[138] чини се да се у програму живописа самих храмова ова појава јавља тек од Старог Нагоричина.[139] Касније је срећемо у Хиландару – једном у наосу, други пут у припрати,[140] – затим у северозападном углу Дечана,[141] Григоријевој галерији Свете Софије у Охриду,[142] у Матеичу,[143] на јужном улазу у цркву Св. Димитрија у Марковом манастиру,[144] вероватно у Рамаћи,[145] а према мишљењу

сликарству у доба турске власти Првомученикове представе (засебне фигуре) у хитону и химатиону сасвим запостављене, па се "апостолска" иконографија св. Стефана из ктиторске композиције у јужној капели Мораче могла јавити само због доследног понављања решења из XIII века.

135 О посветама капела уз задужбине Немањића у XIII веку cf. В. Ј. Ђурић, *Свети Сава и сликарство његовог доба*, 247–248, н. 14, 249–250, н. 21. Ту је изнето мишљење да су владари показивали далеко већу заинтересованост у неговању Првомученикова култа него што то произилази из студије М. Ћоровић–Љубинковић.

136 Цркву на Синају помиње Данилио Бањски, будући патријарх српски, у својој *Похвали краљу Милутину* (cf. В. Ћоровић, *Силуан и Данило II, српски писци XIV–XV века*, Глас СКА 136, Београд 1929, 63^{9-14}). Према верзији *Живота краљева и архиепископа српских*, коју је издао Л. Мирковић, архиепископ Данило није знао за ову цркву. *Похвала краљу Милутину* је, међутим, писана у Бањској, краљевом маузолеју посвећеном св. Стефану, где се више него другде обраћала пажња на Милутинове заслуге, нарочито оне везане за култ Првомученика. Стога је врло вероватно да је Данило Бањски изнео аутентичан податак.

Цркву Св. Стефана у Призрену краљу Милутину приписује Копорињски летопис писан 1453, чија је прва верзија, по свему судећи, настала негде одмах после 1371. Ни та црква, коју је цар Душан приложио свом манастиру Св. арханђела код Призрена, у познатим верзијама *Живота* није повезана са ктиторским делом краља Милутина. За помене ове цркве cf. Љ. Стојановић, *Стари српски родослови и летописи*, Ср. Карловци 1927, 76; Новаковић, *Законски споменици*, 685.

137 Важно је приметити да је као ктитор цркве Св. Стефана у Дуљеву приказан краљ Стефан Дечански са сином Душаном. За задужбине кнеза Лазара и краља Тврtка cf. Р. Михаљчић, *Лазар Хребељановић, историја, култ, предање*, Београд 1981, 168–169; С. Ћирковић, *Историја средњовековне босанске државе*, Београд 1964, 148.

138 У програм живописа западног улаза у манастир Студеницу био је укључен и лик младоликог светитеља одевеног у хитон и химатион, од којег су се очували само фрагменти, а у којем би с много разлога требало препознати управо св. Стефана Првомученика. За овај лик cf. *Благо манастира Студенице*, Београд 1988, сл. 127 (фотографија је грешком обрнута "наглавце"), где је изнето мишљење да је у питању представа арханђела. Пошто на сачуваном фрагменту фреске изнад рамена представљене фигуре нису видљиви делови крила (искошен горњи превој црвеног клавуса на хитону означава крај десног рамена), који су ту морали бити насликани да је у питању лик арханђела, и пошто на глави нису очувани трагови дуге косе, изгледа много вероватније да је у питању лик св. Стефана Првомученика.

139 Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда*, 31.

140 Б. Тодић, *Фреска св. Никодима из Хиландара и проблем датовања сликарства католикона*, ЗЛУМС 21 (Нови Сад 1985), 92, 95, црт. 1; Djurić, *Les portraits de Chilandar*, 106, fig. 3, 10.

141 Cf. шему са распоредом дечанског живописа у овом зборнику, црт. VI, 71a-c, 72, a-c; IV, 252.

142 Грозданов, *Охридско сликарство*, 85–86.

143 Cf. стр. 546 supra.

144 Ђурић, *Три догађаја*, 68.

145 Бабић, *О портретима у Рамаћи*, 173.

Милана Радујка и у Копорину.[146] Када се појава сагледа у целини, постаје јасно да не може бити у питању никаква "посебна намера" једног краља већ обичај који сведочи о наклоности читавог низа владара према Првомученику у култу. У исто време св. Стефан је сликан и по устаљеном обичају крај олтарске преграде, рецимо у Грачаници, источном травеју Дечана или у Новој Павлици. Изгледа, стога, да приближавање његових представа портрету владара сведочи више о значају који је владарски портрет добијао у програму неких храмова него о промени садржаја и снаге светитељевог култа.

Јасне и ране потврде привржености српских владара култу св. Стефана налазимо и у средњовековним дипломатичким споменицима. Помени светитеља се у српским средњовековним актима јављају готово искључиво у аренги и у духовној санкцији повеља издатих црквама.[147] Ако занемаримо призивање Бога, Богородице, Часног Крста, јеванђелиста, или никејских отаца, уобичајено и у византијским, бугарским, дубровачким или босанским повељама,[148] и доста чест помен патрона цркве којој се исправа издаје, приметићемо да се у анатеми српских повеља јавља сасвим сведен круг светитеља. То су св. Сава Освећени,[149] св. Јован Претеча,[150] св. Никола,[151] св. Стефан, и уз њих, св. Симеон и Сава Српски.[152] Управо су то оне свете личности чији су ликови истицани у програму српских храмова, којима су често посвећиване цркве и капеле и који су морали бити веома поштовани.[153] Важно је због

146 На јужној половини западног зида у Копорину, између портрета деспота Стефана и улаза у цркву, сачувао се почетак сигнатуре (стѣı ...) и део главе светитеља са тонзуром. Деспот је своју леву руку испружио у молитви према светитељу. Идентификација Милана Радујка, коме дугујем захвалност за ове податке, заснива се на чињеници да је Првомученик у Србији често сликан с тонзуром. Веродостојност ове идентификације је утолико већа што је на југозападном ступцу Копорина сачуван лик св. Саве, па је сигурно да он није био насликан крај деспота.

147 С. Станојевић, *Студије о српској дипломатици*, Београд 1928, 161–188, 302–340; В. Мошин, *Санкција у византијској и јужнословенској ћирилској дипломатици*, Анали Историјског института ЈАЗУ у Дубровнику 3 (Дубровник 1954), 34–47; idem, *Повеље краља Милутина – Дипломатичка анализа*, Историјски часопис 18 (Београд 1971), 84.

148 Међу уобичајене помене у санкцијама повеља спадају и помени Светог Духа, светих небеских сила, дванаесторице апостола или свих светих. Cf. Станојевић, *Студије*, 302–340; Мошин, *Санкција; Monumenta serbica*, 22, 30, 32, 34, 35, 43, 47; E. Fermedžin, *Acta Bosnae*, Zagrebiae 1892, 35; С. С. Бобчевъ, *Старобългарски правни паметници* I, София 1903, 157, 168; Г. А. Ильински, *Грамоты болгарскихъ царей*, Москва 1911, 19, 25, 28, 29, 155. Новаковић, *Законски споменици*, 141, 142, 147, 149, 154, 195, 215, 250; Љ. Стојановић, *Старе српске повеље и писма* I, *Дубровник и његови суседи*, Београд – Ср. Карловци 1929, 8, 9, 12, 17, 20, 24, 26, 46.

Мора се, међутим, нагласити да је помен сваког од светитеља у санкцији, без обзира на његов статус и на природу повеље, могао бити изостављен.

149 Овај светитељ је поменут у санкцији жичке повеље. Cf. *Monumenta serbica*, 11; Живковић, *Жича*, 39.

150 Помене св. Јована налазимо у жичкој повељи, повељи краља Уроша I манастиру Св. Петра на Лиму, у по свој прилици аутентичној санкцији фалсификоване повеље краља Милутина којом се пиргу Хрусији дарује Св. Никита и у повељи истог краља Св. Ђорђу Горгу. За ове повеље cf. *Monumenta serbica*, 11; Живковић, *Жича*, 39; Љ. Стојановић, *Стари српски хрисовуљи, акти, биографије, летописи, типици, поменици, записи и др.*, Споменик СКА 3 (Београд 1890), 10. 14; М. Живојиновић, *Хиландар и пирг у Хрусији*, Хиландарски зборник 6 (Београд 1986), 68; *Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија* I, Скопје 1975, 204.

151 Св. Никола се призива у санкцији повеље коју је краљ Душан издао Хиландару 1342. пред Спасовдан. Помен св. Николе у овој санкцији вероватно је у вези са чињеницом да се Хиландару дарује (посредно) једна црква св. Николе. За поменуту повељу cf. *Monumenta serbica*, 116; А. Соловјев, *Повеље манастира Св. Николе Мрачког*, Прилози за КЈИФ 9 (Београд 1929), 12–14.

152 Ова двојица светитеља призивају се у санкцијама већег броја владарских повеља, посебно у онима издаваним Хиландару. Нека овде буде наведено бар неколико примера: повеља којом је краљ Милутин приложио Хиландару цркву Св. Петке у Тморанима, повеља којом је краљ Стефан Дечански 8. фебруара 1327. приложио нека села истом манастиру, повеља из 1332. којом краљ Душан потврђује прилог цркве у Штипу, Душанова повеља из 1348. којом утврђује границе хиландарских поседа – међу повељама Хиландару; Бањска повеља и повеља краља Душана Богородичином манастиру у Тетову – међу повељама другим манастирима. За ове повеље cf. Стојановић, *Стари српски хрисовуљи*, 13, 25, 26; *Monumenta serbica*, 132; Јагић, *Светостефански хрисовуљ*, 39–40; *Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија* III, Скопје 1980, 321.

153 За литературу о култу и представљању св. Николе и св. Јована у српским црквама cf. нап. 114 supra. За св. Саву Јерусалимског (Освећеног) cf. И. Ђорђевић, *Представа св. Саве Јерусалимског у студеничкој Богородичиној цркви*, Богословље 31 (Београд 1987), 171–186. За св. Симеона и Саву cf. Д. Милошевић, *Срби светитељи у старом српском сликарству*, in О Србљаку, Београд 1970, 149–186; eadem, *Иконографија св. Саве у средњем веку*, in Сава Немањић – Свети Сава. Историја и предање, Београд 1978, 284–315.

тога истаћи да помене св. Стефана налазимо већ у санкцији Жичке повеље,[154] а затим у санкцији хрисовуље Уроша I манастиру Св. Петра на Лиму.[155]

Првомученик је припадао једној још ужој светачкој групи. У питању су светитељи који се величају како у аренгама српских владарских повеља издатих манастирима чији су патрони били ови светитељи, тако и у повељама другим манастирима. Повеља краља Милутина Хиландарском пиргу Хрусији из 1313. године вероватно је најстарија сачувана српска повеља са аренгом у којој се помиње св. Стефан.[156] У њој владар каже: "мнѣ же хвалити се да не боудѣ тькмо ѡ силѣ и помошти господа нашего Їсоу Христа, ѥко молитвами прѣчистыѥ кго матере и светаго п'рьвомоученика и ар'хидиакона Стефана и светыхь моихъ прѣродитель и родитель даст и мнѣ настол'никоу быти имь вь wтьчьствии моѥм ...".[157] Исти мотив и исти низ светитеља појавиће се уз нешто другачију формулацију и у Душановој повељи поменутом пиргу,[158] а у далеко свечанијем виду у чувеној Светостефанској хрисовуљи краља Милутина.[159] Краљ Твртко у повељи свом новоподигнутом граду с именом св. Стефана захвалност за круну, част и скиптар "господе срьвске" исказује искључиво Првомученику.[160]

Св. Стефан, веровало се, није бринуо само о доласку владара на престо. "И мене недос(то)инаго створи н(и)ѭ дос(то)ина м(и)л(о)сти. и ѯдѣ оубо покриваи ме wт раѯличныхъ настоѭнии. вид(и)мыхъ оубо и невид(и)мыхъ врагь. д(оу)шев'ныхъ же и телесныхъ стр(а)стеи. тамо же м(и)л(о)стив' ми се помощ'никь wбрѣщи", молиће Првомученика у аренги Бањске повеље краљ Милутин.[161] Мотив обраћања владара св. Стефану током читавог живота, нарочито при започињању важних послова, садржи и поменута повеља краља Твртка.[162] Нада у светитељево посмртно заштитништво провејева поново из Душанове повеље гробу његове мајке Теодоре у Бањској.[163] Препознајемо је и у чињеници да је краљ Милутин баш цркви Св. Стефана одредио маузолејски карактер. Иста мисао о Првомученику заступању владара на овом и на оном свету у дечанском маузолеју је изречена језиком слике. Једна фигура св. Стефана насликана наспрам владарског престола чини спону између олтарске преграде и великог Деизиса у источном делу цркве. Друга је постављена поред портрета владара и истовремено наткриљује камени гроб Стефана Дечанског. Заједно са ликовима св. Јована, св. Николе и св. Трифуна,[164] она је

154 *Monumenta serbica*, 11; Живковић, *Жича*, 39.

155 Стојановић, *Стари српски хрисовуљи*, 10. Првомученикове име се јавља и у санкцији Бањске повеље, али се то може довести у везу са чињеницом да је Бањска била посвећена св. Стефану. Број сачуваних српских повеља са санкцијом у којој се призива неки светитељ чији помен није спадао у уобичајену формулу анатеме, нити је био патрон цркве за коју је одређени акт писан, веома је мали. Исти је случај током XIII и XIV века био и у суседству Србије. Чак и када су аренга, па и експозиција неке повеље биле прожете похвалама извесном светитељу, могло се десити да се његово име не јави у санкцији (cf. *Monumenta serbica*, 74, 111, 121).

Светитељи заштитници држава, или градова, спадају у светитеље који се понекад призивају у санкцијама владарских повеља без обзира на то да ли је документ у вези са светилиштем таквог заштитника. Св. Петка Трновска налази место у заклетви бугарског цара Ивана Александра у даровници Венецијанцима и у писму дужду Андрији Дандолу (cf. Кожухаров, *Неизвестное произведение*, 291). Потврђујући наводе из једне повеље краља Твртка од 10. априла 1378, краљева жена и мајка истичу да су заклетву положиле у цркви Св. Гргура – заштитника Босне (cf. Стојановић, *Старе српске повеље*, 82). Дубровачке власти, али и обични грађани, у санкцијама својих уговора или тестамената понекад помињу св. Власија (Влаха), заштитника града (cf. ibidem, 24; *Monumenta serbica*, 35, 43; А. Вучетић, *Св. Влахо у Дубровнику*, Браство 17, XIX књ. Друштва Св. Сава, Нови Сад 1923, 39–41).

156 В. Мошин је сматрао да је ова повеља сачувана у оригиналу. Међутим, М. Живојиновић је показала како је вероватније да је само други део повеље оригиналан. Она је при томе истакла да су аренга и уводни део повеље свакако аутентични. Cf. Мошин, *Повеља Милутина Хиландару*, 74–81; Живојиновић, *Хиландар и пирг*, 72.

157 Споменици на Македонија I, 326.

158 Ibidem, 354. Повеља је настала највероватније 1336/7. Cf. Живојиновић, *Хиландар и пирг*, 74.

159 Јагић, *Светостефански хрисовуљ*, 4.

160 Стојановић, *Старе српске повеље*, 84.

161 Јагић, *Светостефански хрисовуљ*, 3.

162 Стојановић, *Старе српске повеље*, 84.

163 С. Новаковић, *Хрисовуљ цара Стефана Душана гробу мајке му краљице Теодоре*, Споменик СКА 9 (Београд 1891), 6.

164 Cf. шему распореда живописа и коментар М. Марковића о представама појединачних фигура светитеља у овом зборнику, стр. 246-247. Св. Трифун, заштитник Котора, спадао је у посебно поштоване светитеље у неким

прикључена Молењију Богородице пред Христом Пантократором у западном делу цркве. Појава оваквог Деизиса није била без преседана у српском сликарству. У Старом Нагоричину, на западном пару стубаца, у непосредној вези са портретима краља Милутина и краљице Симониде на северном зиду, насликан је Деизис у којем, поред Богородице Параклисе, владаре заступају св. Стефан и св. Ђорђе Горг, а првог игумана његов имењак св. Венијамин.[165] *О веровањима у помоћ државног патрона побожном владару при вршењу* овоземаљских послова, у његову бригу о владаревом здрављу и у поуздано заступништво на оном свету несумњива сведочанства пружају и споменици других средњовековних земаља.[166]

Разматрање односа представа св. Стефана и владарских портрета, затим светитељевих помена у повељама владара и његовог места у владарској политици храмовног посвећивања, јасно показује да је Првомученков култ током XIII и XIV века негован у српској дворској средини с посебном оданошћу и пажњом. Култ је имао сасвим одређене садржаје и видове испољавања и Немањићи су га поштовали као важну светињу – никако не само формално или као пуку хералдичку ознаку, можда симбол. Такав култ св. Стефана на српском двору није се у *бити разликовао од култова заштитника држава и владара на савременим европским* дворовима, што допушта могућност даљих поређења. При томе се, ипак, не сме занемарити чињеница да су посебне историјске околности у различитим државама доводиле до мањих или већих разлика у настанку и развоју култова њихових заштитника.

У средњем веку патрона државе су поштовали, осим владара из династија које су се смењивале,[167] и остали представници државног организма,[168] по чему се његов култ издвајао од култова других заштитника. Исто је било са култом св. Стефана у Србији. Он добија посебно место најпре у сликарству и иконографији простора храмова владаревих рођака, удеоника у власти, као што су Милешева и Морача, затим у храмовима властеле и високог свештенства, да би бригу о њему касније преузели Мрњавчевићи, Лазаревићи, Котроманићи и њихова властела.

Већ у програму прве боље сачуване властеоске цркве, Кучевишту, лик св. Стефана (сл. 7) постављен је на најугледније место у цркви – крај олтарске преграде,[169] што заједно са "апостолском" иконографском варијантом у којој је приказан упућује директно на споменике владара, а изван Србије нема паралеле. "Апостолска" иконографија такође је обележила светитељев лик у Кончи, коју је велики војвода Никола Стањевић, важно је истаћи, посветио управо св. Стефану.[170] Крај олтарске преграде, одевен у хитон и химатион,

деловима немањићке државе, па и у самој владарској породици. Његов лик је насликан крај портрета владара и у Градцу, Љуботену и Св. Николи Болничком у Охриду (cf. ibidem).

165 Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда*, 31.

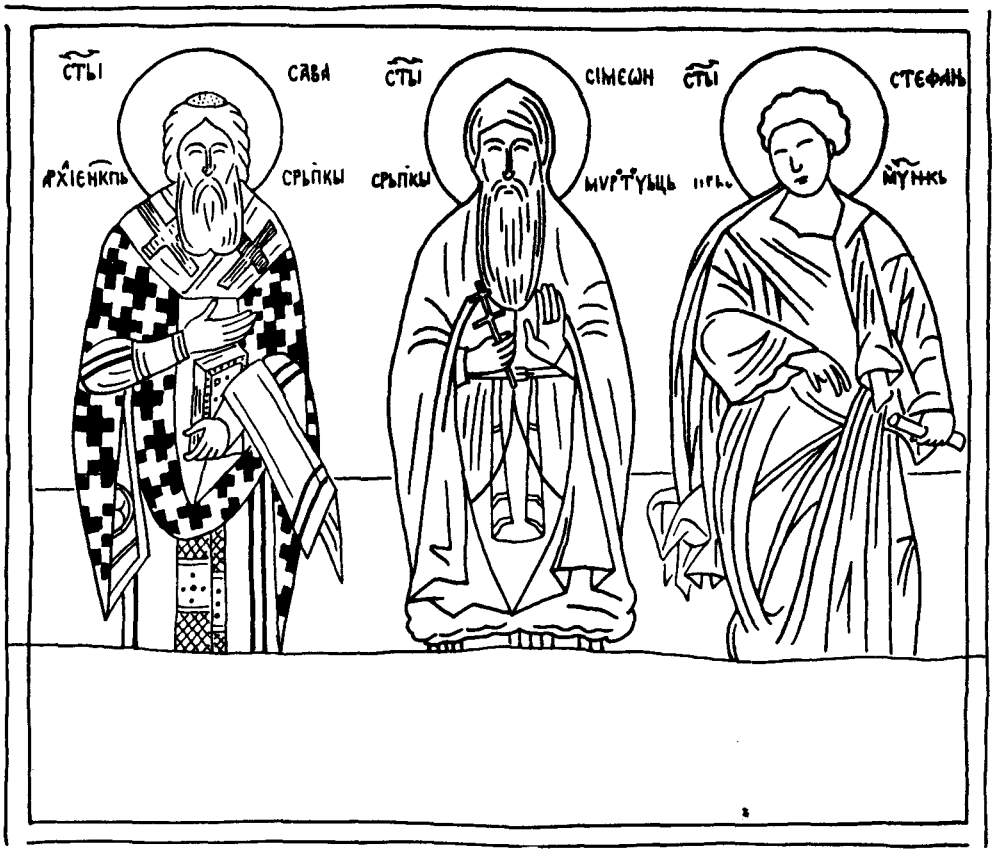
166 Св. Дионисије, који се у писаним споменицима помиње као заштитник и заступник послова и краљевства француских владара, сматран је заслужним за многа избављења из невоља и чудотворна исцељења суверена и чланова њихових породица (cf. Spiegel, op. cit., 145–147, 151–152, n. 51). С обзиром да је чувени манастир посвећен овом светитељу био гробна црква француских краљева, јасно је да су се они уздавали и у његову посредничку улогу на Страшном суду. Исто тако се запажа да је и многим млетачким дуждевима било стало да ктиторском делатношћу на цркви Св. Марка стекну право на сахрану у овом храму заштитника Венеције (cf. O. Demus, *The Church of San Marco in Venice*, Washington 1960, 45–46). Ископавања у цркви Св. Петке, заштитнице бугарских владара и државе, подигнутој при царском двору код Трнова, показала су да је она једно време служила као владарски маузолеј (cf. *Царевград Търнов* I, 120–125). За гробну цркву московских кнежева била је одређена црква Св. арханђела Михаила традиционалног покровитеља руских владара, сграђена у Кремљу (Д. Филиповић, *Српски владарски гроб у средњем веку*, Београд 1990, 292 – необјављена докторска дисертација коришћена уз одобрење аутора).

167 У ситуацијама када је долазило до смене династија, чак и у случају држава које су имале традицијом овештале и угледне заштитнике, постојала је могућност промовисања новог патрона. Зато су монаси Сен Денија, у жељи да сачувају своју позицију у држави, смишљено радили на томе да при појави сваке нове династије представе св. Дионисија као посебног заштитника француских краљева. Cf. Spiegel, op. cit., 147, et passim.

168 Нарочито се истицала Црква, која је преко култа заштитника и кроз истицање владареве духовне потчињености светитељу настојала да досегне што већи друштвени утицај. Cf. Spiegel, op. cit., 147–150, 154–157; Solovjev, *Saint Grégoire*, 271–273.

169 Ђорђевић, *Кучевиште*, 100.

170 Поштовање култа св. Стефана од стране властеле може се повезати са чињеницом да св. Симеона Српског, који је такође сматран заштитником српске државе, о чему ће касније бити више речи, извори истичу као светитеља



Сл. 4. Нова Павлица, северна певница, св. Сава, св. Симеон и св. Стефан Првомученик (цртеж: Б. Живковић) — Fig. 4. Nova Pavlica, the northern choir, St. Sava of Serbia, St. Simeon of Serbia and St. Stephen Protomartyr (drawing by B. Živković)

Првомученик је сликан и у цркви Св. Никите у Скопској Црној Гори. Изгледа да су о живопису ове цркве, насталом по свему судећи после Милутинове смрти, бринули представници цркве – монаси матичног манастира Хиландара.[171] У пећким Св. апостолима, главној цркви патријаршијског седишта, и у властеоским храмовима Велуђу и Новој Павлици (сл. 4) лик св. Стефана је сликан на источној страни певница, као некада у владарским споменицима XIII века. Запажа се, ипак, једна важна новина. Крај њега су у све три цркве постављени ликови двојице најзначајнијих српских светитеља – св. Симеона и св. Саве, а у

заштитника свих политичких снага у Србији, чијом милошћу властела добија високе положаје. О св. Симеону као заштитнику српске властеле cf. М. Благојевић, *Студеница – манастир заштитника српске државе*, in Студеница и византијска уметност око 1200. године, Београд 1988, 62–63.

Међу члановима српских властеоских породица било је често име Стефан. Носила су га два Влатковића, један Војновић, један Лазаревић (Бранковићи га рано прихватају као "титуларно" име, одмах после Косовске битке, али ће га као прво крштено име прихвати тек касније, cf. Мандић, *Чрте и резе*, 20), два Мусића, један Балшић, неколико Косача, неколико Црнојевића, а нешто касније и већи број Јакшића (cf. *Родословне таблице српских династија и властеле*, Београд 1987, сх. бр. 6, 11, 12, 16, 17–18, 25–26, 28–29 и стр. 80). Властела је посвећивала храмове св. Стефану, па поред Стањевићевог, можемо навести два која су подигле Косаче (један крај своје престонице Сокола, а други у Новом, заједно са господаром Зете Иваном Црнојевићем), док се челник Радич истакао као ктитор св. Стефану посвећеног Кастамонита. Могуће је да је баш властела подигла неки од Првомученикових храмова поменутих у турским и домаћим изворима XV и XVI века. За наведене храмове cf. Зиројевић, *Цркве*, 126, 154, 175, 201 и, нарочито, 189–190; В. Ј. Ђурић, *Црква св. Стефана у Новом*, ЗФФ 11/1 (Београд 1970), 400–401.

171 Аргументовано мишљење о томе да је сликарство Св. Никите настало после Милутинове смрти, негде око 1324, и да се у програму живописа осећа утицај Хиландараца, недавно је изнео у свом магистарском раду о овој цркви Миодраг Марковић.

Велуђу овај низ почиње представом Богородице, што у потпуности одговара редоследу владаревих заступника из Бањске повеље. Ово решење, наговештено већ у Хиландару и Дечанима,[172] први пут се јавља, а можда и настаје, у цркви српског црквеног средишта, у време када је требало доказивати и бранити право постојања Пећке патријаршије. Покрај иконостаса у Св. апостолима истакнута су тада тројица светитеља на чијем су култу српска држава и црква градиле свој идентитет и независност, судбински повезане у заједничком успону. Важно је истаћи да за разлику од светих ратника и монаха насликаних такође у певницама пећког храма, а сигнираних грчки, св. Сава, св. Симеон и св. Стефан Првомученик, као и Христ, имају српске сигнатуре.[173] Касније, када је борба за одржање најважнијих српских институција добила један знатно драматичнији вид, решење је из Пећи могло бити пренето у живописе моравских властеоских цркава пре свега захваљујући ауторитету црквених сабора одржаваних седамдесетих година XIV века у Патријаршији у присуству готово све српске властеле.[174] Тешко је рећи каква је при ширењу овог решења била улога сазивача сабора и наследника "престола српског" – кнеза Лазара, родбински веома блиског ктиторима Нове Павлице, а можда и ктиторима Велуђа.[175] Познато је да је кнез прихватио култ св. Стефана – заштитника државе и владара.[176] Светитељ је такође сматран патроном његовог сина, кнеза и деспота Стефана.[177] У задужбинама моравске властеле Стефановог времена, Рамаћи и Копорину, Првомученик је изгледа сликан у непосредној близини портрета владара.[178] Мотив призивања Бога и светих да "ојачају владареву десницу" која брани Србију, познат из *Молебног канона за деспота Стефана*,[179] а у српској књижевности присутан од раније,[180] на зидовима ове две властеоске цркве нашао је, по свему судећи, свој израз и у сликарству.

Да би се потпуније разумела природа Првомученикових култа у Србији, мора се обратити пажња на још једну значајну, у претходном делу расправе тек наговештену чињеницу. Св. Стефан није био једини светитељ према којем су српски владари и њихови поданици исказивали наклоности резервисане најчешће за заштитнике државе. При разматрању помена светитеља у аренгама повеља видело се да је он само једна од светих личности које посредују при додели власти одређеном крају. У неколико наведених повеља у питању је читав низ, који чине Богородица, св. Стефан и "свети прародитељи" (св. Сава и св. Симеон).[181] Опште узевши, српски владари као посредницу у добијању власти најчешће

172 У хиландарском наосу и припрати и у југозападном углу Дечана владарски портрети су окружени представама св. Саве, св. Симеона и св. Стефана (у Дечанима је крај њих сликан и св. краљ Милутин). У Пећи и у две наведене властеоске цркве новина је у томе што су ликови тројице светитеља непосредније повезани, издвојени из раније портретске целине и постављени у најугледнији део наоса, где добијају шире значење.

173 Ђурић, Ћирковић, Кораћ, *Пећка патријаршија*, 220.

174 О утицају сабора из 1374–1375. године на српску уметност cf. В. Ј. Ђурић, *Српски државни сабори у Пећи и црквено градитељство*, in О кнезу Лазару, Београд 1975, 105–107, 111.

175 Мусићи, ктитори Нове Павлице, били су синови Лазареве сестре Драгане, док је према претпоставци Г. Бабић као ктиторка Велуђа била насликана Лазарева кћи Мара. За идентификацију ктитора Велуђа cf. Г. Бабић, *Владарске инсигније кнеза Лазара*, in О кнезу Лазару, 73–74.

176 Он светитељево име уноси у своју интитулацију, његов лик ставља на своје печате и посвећује му цркву у својој престоници. О овоме cf. зборник О кнезу Лазару: В. Мошин, *Самодржавни Стефан кнез Лазар и традиција немањићког суверенитета од Марице до Косова*, 17, 27; Бабић, *Владарске инсигније*, 77, сл. 9, 10; Ф. Баришић, *Владарски чин кнеза Лазара*, 49. Занимљиво је, међутим, приметити да у његовој Раваници и у Ресави његовог сина Стефана на најугледнијим местима у храму нема Првомученикове представе. Cf. Б. Живковић, *Манасија. Цртежи фресака*, Београд 1983, V–IX; idem, *Раваница. Цртежи фресака*, Београд 1990, 27–52.

177 О томе сведочи и Константин Филозоф у свом *Житију деспота Стефана*. Cf. Константин Филозоф, *Повест о словима. Житије деспота Стефана Лазаревића*, Београд 1989, 85.

178 У Рамаћи је наспрам портрета кнеза Стефана или кнеза Лазара сликана стојећа фигура св. Стефана, а изнад портрета је сцена његовог каменовања (cf. Бабић, *О портретима у Рамаћи*, 173). За Копорин cf. нап. 146 supra.

179 Јефрем, *Молебни канон за деспота Стефана Лазаревића*, Србљак II, 281–303.

180 Cf. Теодосије, *Службе, канони и Похвала*, Београд 1988, 72 (Служба светом Симеону).

181 У неким повељама, нпр. у Бањској или у Душановој Општој хиландарској повељи из 1348, било у аренги или у санкцији, као свети прародитељи изриком се помињу св. Симеон и св. Сава. Cf. Јагић, *Светостефански хрисовуљ*, 9–10; *Споменици на Македонија* III, 431.

помињу само Богородицу,[182] уз њу нешто ређе у тој улози издвајају св. Саву и св. Симеона,[183] а само понекад захвалност упућују једном издвојеном светитељу – св. Николи или св. Стефану.[184] Веома важно својство патрона да утичу на наслеђивање престола припадало је у Србији, дакле, читавој једној светитељској групи.

За неке од поменутих светитеља у српским писаним споменицима лако је пронаћи изричите потврде заштитништва над владарем и државом.[185] Ти светитељи имају истакнуто место у живопису српских храмова и политици храмовног посвећивања владара и других чинилаца у држави. Поред тога, постојање већег броја заштитника неке државе или града није нимало необична појава,[186] па је јасно да су и св. Стефан и Богородица, а уз њих и св. Симеон и св. Сава, или касније св. Петка,[187] насупрот закључку М. Ћирића, могли бити истовремено поштовани као патрони Србије.[188] Већи број заштитника, међутим, намеће проблем њихових односа, а они су се разликовали у случају сваке конкретне државе.

182 Било би тешко побројати све примере аренги у којима српски владари захваљују искључиво Богородици за посредовање код Бога, који им је даровао власт. Ипак, треба упутити бар на неколико: Станојевић, *Студије*, 185–186; Стојановић, *Стари српски хрисовуљи*, 29; *Споменици на Македонија* III, 262–263, 306.

183 Станојевић, Студије, 187–188; *Monumenta serbica*, 136; Новаковић, *Законски споменици*, 418; Стојановић, *Старе српске повеље*, 49. Доментијан у *Житију св. Саве* истиче да је Урош I краљ захваљујући молитвама св. Симеона и његовом светом налогу (cf. Доментијан, *Живот Светог Саве и живот Светог Симеона*, Београд 1988, 324). Захвалност св. Сави и св. Симеону упућивала се и за посредовање приликом избора патријарха (cf. Новаковић, *Законски споменици*, 520–521). Св. Симеон и св. Сава се понекад истичу и као једини посредници у додели власти (cf. Милошевић, *Иконографија св. Саве*, 300; Благојевић, *Студеница – манастир заштитника српске државе*, 64–65.)

184 Стефан Дечански се у повељи којом потврђује донацију села Брчели Св. Николи Врањинском обраћа св. Николи и каже: "... нь тыи ꙁастоущпивь и помиловавь ме и дарова ми столь ѡтьчства моего" (cf. *Monumenta serbica*, 112). Краљ Твртко у аренги повеље граду Св. Стефана у Благајском Подгорју истиче да је баш молитвама св. Стефана од Господа примио благодат и био удостојен венца, части и скиптра царска српских краљева (cf. Стојановић, *Старе српске повеље*, 84). Помињање свих светитеља сматраних посредницима у добијању власти није било обавезно и најчешће има пригодни карактер. Краљ Стефан Дечански и краљ Твртко, на пример, у другим својим повељама као посредницу истичу у два горња примера потпуно запостављену Богородицу, или за краљевско достојанство захваљују само Господу.

185 О Богородици као заштитници Србије и њеног владара можда најречитије говори аренга повеље краља Душана цркви Богородице у Тетову (око 1343) где се владар обраћа Богородици следећим речима: " радоуи се чьстны вѣн'че христолюбивымь кралемь нашимь ... радоуи се кралевьствоу нашемоу неѡборимаꙗ стѣно, радоуи се, товою во падают' се враꙁы под' ноꙁѣ кралемь нашимь, и товою оутвьрьждают' се ꙁемле наше..." (cf. *Споменици на Македонија* III, 309–310). Овај део аренге чине у ствари прерађени стихови из 12. икоса *Богородичиног акатиста*, намењени слављењу Богородице као заштитнице Цариграда и византијског цара (cf. *Акатист пресветој Богородици*, превео и протумачио Л. Мирковић, Сремски Карловци 1918, 30–31). Дакле, Богородица није била нека посебна заштитница само српске државе. У непосредном суседству Србије у њену заштиту су се уздавале и Угарска (на мађарском новцу она је означена као "PATRONA UNGARIE", а сама Угарска се у неким ватиканским актима назива "Regnum Marianum Hungariae") и Дубровник (на нешто познијем дубровачком новцу означена је као заштитница града, а у XIV веку је постојао култ Богородице Дубровачке). Cf. L. Réthy, G. Probszt, *Corpus nummorum Hungariae*, Graz 1958, VII, 98–100, XXXIV–XXXVIII, XLVIII; Ћирић, op. cit., 99; М. Решетар, *Дубровачка нумизматика* II, Београд–Земун 1925, 286 (3158); Стојановић, *Старе српске повеље*, 53.

О изворима који св. Симеона и св. Саву истичу као заштитнике српске државе, cf. Благојевић, *Студеница – манастир заштитника српске државе*, 56–57, 59–65.

За св. Николу, светитеља коме се заветовао Немања и којег су веома поштовали Немањини потомци, нема таквих изричитих сведочанстава када је у питању заштитништво над српском државом.

186 У Угарској су, поред Богородице, заштитницима државе и владара сматрани и свети краљеви Стефан и Ладислав, у Француској, поред св. Дионисија, и св. Рустик и св. Елевтерије, у Бугарској, осим св. Димитрија, и св. Петка Трновска. Св. Влахо је у Дубровнику изабран за "патрона над свим другим патронима", а проглашавање нових дубровачких заштитника наставиће се и после тога. Над судбином Задра бринула је читава једна светитељска група са св. Анастасијом и св. Донатом на челу. За ове примере cf. L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien* III, Paris 1958, 782; Réthy, Probszt, op. cit., 99; Spiegel, op. cit., 151; Badurina, *Motivi izbora sv. Vlaha*, 143–144; Решетар, op. cit., I, 548; N. Klaić, I. Petricioli, *Zadar u srednjem vijeku*, Zadar 1976, 72, 107. Литература о бугарским заштитницима наведена је у напомени 128 supra.

187 Када су из Бугарске и Видина пренете у Србију светитељкине мошти, пренет је и њен бугарски култ заштитнице државе и владара, чему је нарочито допринео Григорије Цамблак. Cf. Трифуновић, *Цамблакове стихире*, 203, 204; Цамблак, *Слово о преносу*, 5–11.

188 Да су као небески покровитељи српске државе могла бити поштована два или више светитеља истовремено, сматра и М. Благојевић. Cf. Благојевић, *Студеница – манастир заштитника српске државе*, 55.

Између св. Стефана и других наведених светитеља постојале су заиста значајне, данас лако уочљиве, разлике. М. Ћоровић–Љубинковић је истакла важну чињеницу да Првомученику није посвећено значајније место у нашем средњовековном литерарном стваралаштву.[189] Нама није познат ни један књижевни текст или легенда у којима би била истицана његова слава у одбрани земље,[190] мада такви текстови постоје када су у питању многи други патрони држава и градова,[191] па и остали заштитници српске државе и владара.[192] Са друге стране, само је св. Стефан међу српским патронима био приказиван на владарском новцу и печатима, на местима одређеним обично за заштитника државе и владара у мађарској, млетачкој, босанској или бугарској нумизматици и сфрагистици.[193] Пошто је потиснуо српску власт из "потчињених крајева" јужно од Саве, и амбициозни мађарски краљ Карло Роберт, који се у складу са старим угарским претензијама називао краљем Србије, почео је да кује матапане сличне српским. На њима је био приказан како од св. Стефана прима државну заставу – симбол власти над Србијом.[194] То све значи да је Првомученик у групи српских заштитника имао посебно место, утврђено изгледа знатно пре појаве литературе из доба Немањића, и да је његово покровитељство над владарем и државом имало званичнију форму од заштитништва других светитеља поштованих на српском двору.

Званично истицање култова државних заштитника било је у средњем веку наметнуто политичким потребама у истој мери колико и религиозним. На средњовековном Западу, али и у непосредном суседству Србије, патрони држава су истицани као значајан идеолошки и морални фактор у борби за државну независност, јачање државе и потврду њене "персоналности" у оквиру велике хришћанске породице народа.[195] Не чуди због тога што је у немањићкој Србији култ званично истицаног државног заштитника – св. Стефана – имао сасвим сличну улогу, како су запазиле Мирјана Ћоровић–Љубинковић и Гордана Бабић.[196] За изучавање садржаја Првомученикових култа код Срба најважније питање је у којој мери се на њега одразила ова повезаност са политиком и државном идеологијом.

Без обзира када и како, у Србији је била успостављена још увек недовољно испитана веза између установе владарског имена Стефан и култа државног заштитника св. Сте-

189 Ћоровић–Љубинковић, op. cit., 45–46.

190 Овде је, ипак, занимљиво скренути пажњу на једно место код Ј. Лукаревића (I. Luccari, *Copiso ristretto de gli annali di Rausa*, Venetia 1605, 56) где се каже да је Душан приликом крунисања за цара установио витешки ред Стуб св. Стефана. Cf. Новаковић, *Хералдички обичаји*, 327, н.1, 459 (коментар С. Ћирковића). О ратничком подтексту српских матапана на којима св. Стефан предаје владару копље са заставом, cf. С. Марјановић–Душанић, *Владар као ратник*, ЗФФ, серија А: историјске науке 16 (Београд 1989), 144–145.

191 Spiegel, op. cit., 152–153; Дуйчев, op. cit., 44-49; N. H. Bayne, *The Supernatural Defenders of Constantinople*, Analecta Bollandiana 67 (Bruxelles 1949), 174–177.

192 Ћоровић–Љубинковић, op. cit., 45–46; Марјановић–Душанић, op. cit., 128–129.

193 I Rengjeo, *Corpus der mittelalterlichen Münzen von Kroaten, Slavonien, Dalmatien und Bosnien*, Graz 1959, 66–95; Solovjev, *Saint Grégoire*, 263–266; Grierson, *Monnaies du Moyen Age*, 122, 143, 149, 161; Réthy, Probszt, op. cit., VII, 98, 99, 100; XXV, 64–66; XXXIV–XLVIII; Н. Мушмовъ, *Монетитѣ и печатитѣ на българскитѣ царе*, София 1924, 68–69, 72, 158–160; Т. Герасимовъ, *Първата златна монета на царь Иванъ Асѣнь II*, Известия на Българския археологически институтъ 8 (София 1934), 361–368, сл. 198–201; idem, *Две непознати до сега монети на царь Иванъ Асѣнь II*, Годишникъ на Народния археологически музей 7 (1942) (София 1943), 98–101, сл. 59, 60; idem, *Sceaux bulgares en or des XIIIe et XIVe siècles*, Byzantinoslavica 21 (Prague 1960), 63, 71–72; idem, *Антични и средновековни монети в България*, София 1975, 128

194 Шафарик, *Описаније, 245;* Réthy, Probszt, op. cit., 94, XXIV, 61.

195 B. Guenée, *État et nation en France au Moyen Age*, Revue historique 237 (Paris 1967), 22.

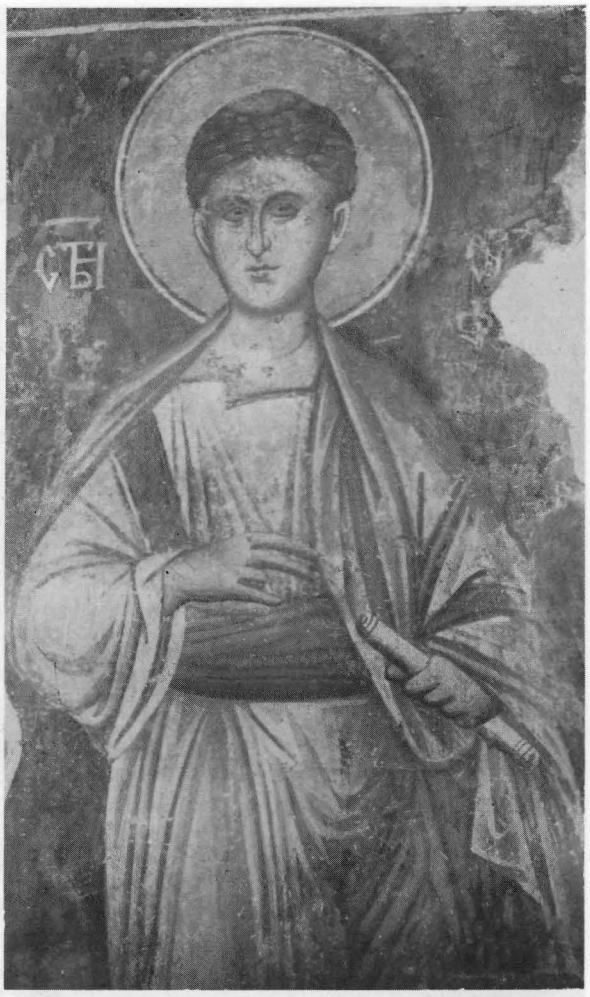
Развој култа св. Дионисија значајно је допринео јачању идеолошко–социолошких темеља самосталног француског краљевства и нације, а избор св. Влаха за патрона Дубровника сматра се покушајем да се уравнотеже спољнополитички утицаји и очува што већа аутономија. Обнова бугарског царства почиње прогласом новог патрона, који помаже устанак и касније штити државу и владаре. Сигурно није случајно да босански краљ Стефан Томашевић у оквиру једне исте дипломатске кампање моли папу за круну и тражи званично проглашење св. Григорија за патрона краљевства. Cf. Spiegel, op. cit., 141–142, 156–160; Badurina, *Motiv izbora sv. Vlaha*, 142, 146; Дуйчев, op. cit., 44–47; М. Динић, *Државни сабор средњовековне Босне*, САН, Посебна издања књ. CCXXXI, Одељење друштвених наука, н. с. 13, Београд 1955, 37. О култовима заштитника средњовековних држава и градова као заначајним чиниоцима у политичком животу cf. et D. Obolensky, *The Cult of St. Demetrius of Thessaloniki in the History of Byzantine–Slav Relations*, Balkan Studies 15/1 (Thessaloniki 1974), 3–20.

196 Ћоровић–Љубинковић, op. cit., 47; Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда*, 21–22.



Сл. 5. Представа св. Стефана Првомученика на укрсници бронзаног крста из Палестине, VI–VII век. The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, 1974. 150 — Fig. 5. Representation of St. Stephen on the bronze cross from Palestine, 6th–7th century. The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, 1974. 150





Сл. 6. Старо Нагоричино, западна страна југозападног ступца, Богородица и св. Стефан Првомученик (снимак: др Б. Тодић)
Fig. 6. Staro Nagoričino, the western face of the south–west pier, The Virgin and St. Stephen the Protomartyr (Photograph: Dr B. Todić)

Сл. 7. Богородичина црква у Кучевишту, јужни зид до олтарске преграде, св. Стефан Првомученик (снимак: др И. М. Ђорђевић)
Fig. 7. Church of the Virgin in Kučevište, the southern wall beside the altar screen, St. Stephen the Protomartyr (Photograph: Dr I. M. Đorđević)







Сл. 9. Дечани, јужна певница, источни зид крај олтарске преграде, св. Стефан Првомученик (снимак З. Младеновић) — Fig. 9. Dečani, the south choir, the eastern wall near the altar screen, St. Stephen the Protomartyr (Photograph: Z. Mladenović)

Сл. 8а. Дечани, западна страна ступца између наоса и јужног параклиса, св. Стефан Првомученик — Fig. 8a. Dečani, the western face of the pier between the nave and the south chapel, St. Stephen the Protomartyr

Сл. 8б. Детаљ са сл. 8а: видљиви остаци драперије пресликане фигуре (снимак: З. Младеновић) — Fig. 8b. Detail from the fig. 8a: traces of the drapery painted on the first fresco layer (Photograph: Z. Mladenović)



Сл. 10. Св. Сава, св. Стефан Првомученик и св. Симеон, руска икона, XVII век. Пинакотека, Ватикан — Fig. 10. St. Sava of Serbia, St. Stephen the Protomartyr and St. Simeon of Serbia, the Russian icon, 17th century. Pinacoteca, Vatican

фана,[197] а касније и институције краљевског венца – "стефаноса".[198] Утврђено је да је владарски венац у Србији, у складу са идејним токовима зрелог средњег века, временом постајао "оличење" краљевске власти, идејни и правни идентитет одвојен од личности конкретног владара,[199] док се владарско име Стефан сматра једним од важних трансперсоналних и трансдинастичких симбола владарског достојанства. Ступајући на српски престо, највероватније приликом самог обреда крунисања, сваки владар је добијао једно исто – "опште" владарско име.[200] Тако се стављао под заштиту угледног светог покровитеља и истовремено се, на помало мистичан начин, идентификовао са читавим низом "венцоимених" и владарског венца достојних претходника – низом који се у свести савременика могао лако сажети до идеје о "вечном" и "надличном". За схватање власти у Србији ово је било необично важно, јер су се њен ауторитет и легитимност градили управо на континуитету.

Уплетен у симболички круг веома сложене идејне природе, којег је наткриљивао ореолом светости, култ св. Стефана је у извесној мери морао да буде и сам њиме одређен. Вишеструко везан за идеологију власти и државности тај култ је, као и круна, поприма одређена својства институције. Првомученикова улога можда није била разрађена до те мере да се сам владар кроз различите облике ритуала показивао у положају вазала или слуге светитеља–заштитника, како је то био случај у неким другим државама.[201] "Доминација" св. Стефана се данас може пратити само у општим цртама, између осталог, преко представа на новцу, где светитељ српском владару предаје државну заставу као своме викару.[202] На једном

197 Ту везу потврђује чињеница да српски владари који преузимају име Стефан истичу култ св. Стефана. Већ се на печатима удеоних владара Стефана Немање, Стефана Мирослава и Стефана Страцимира налази лик св. Стефана (cf. нап. 62 supra). О поштовању Првомученикова култа код Немањиних наследника у овој расправи је било већ доста речи, а њиховим стопама су кренули и Стефан Тврtко и Стефан Лазар, на шта је такође већ упозорено, cf. стр. 553, 555, 557 supra.

198 У Србији је као и на Западу истицано да владарско и Првомученико име Стефан означава у грчком језику венац, круну или крунисаног. Описујући једно краљевско крунисање, Хинкмар каже да се оно обављало пред олтаром св. Стефана, чије име у преводу гласи "крунисани" (cf. Kantorowicz, *Laudes regiae*, 31, н.132). Теодосије говори да је св. Сава увео у олтар и тамо крунисао свог "вѣнцоименитаго брата" (Стефана Првовенчаног), а Данило Бањски венцоименим назива Милутина у *Служби* посвећној овом светом краљу (cf. S. Novaković, *Vjenac i Dijadima u srpskim krunidbenim ceremonijama*, Rad JAZU 43, Zagreb 1878, 191; Теодосије, *Житија*, 206; *Србљак* II, 85). Говорећи о Милутиновом крунисању, Данило у свом *Слову краљу Милутину* каже : "Б(о)ж'ственыи же Стефань иже из дѣт'ска именоваше се Милоутинь ... и вѣнцемь именемь оувеже главоу его, вѣньчник' же именоует се Стефань" (cf. Ћоровић, *Силуан и Данило II*, 62[28–34]). Везу између владарског имена Стефан, владарског венца и култа Првомученика истичу и касније писци. Зограф Лонгин у *Акатисту св. Првомученику Стефану* кличе овом светитељу: "...радуј се, часни венче Симеону српскоме, радуј се, дијадемо његових изданака светих" (cf. *Србљак* III, 479).

199 А. Соловјев, *Појам државе у средњовековној Србији*, Годишњица Н. Чупића 42 (Београд 1933), 74–87; С. Ћирковић, *Сугуби венац*, ЗФФ 8/1 (Београд 1964), 343–346.

200 М. Пурковић, *Светитељски култови у старој српској држави према храмовном посвећивању*, Београд 1939, 19; Баришић, *Владарски чин*, 49; Мандић, *Чрте и резе*, 7–25. У науци је прихваћено да је име Стефан у Србији, а касније и у Босни, имало "државно–симболичко значење". За време Немање, док су још присутне традиције удеоног владања, поред великог жупана, и кнежеви Мирослав и Страцимир носе "титуларно" име Стефан. Слично је и у неколико следећих генерација, да би, изгледа, са централизацијом извршеном у време Уроша I право на употребу имена Стефан, као владарског имена, задржали само српски краљ и његов наследник "млади краљ". Са краљем Душаном и у време царства тим "титуларним" именом се искључиво користи врховни господар (узурпира га изгледа само неверни Хреља), па га не носе ни српски краљеви Урош V и Вукашин. За именом Стефан ће посегнути касније готово сви они који су покушали да се представе као наследници српског торона (Лазаревићи, Бранковићи, Котроманићи). Cf. Ћирковић, *Сугуби венац*, 354; idem, *Зета у држави Немањића*, in *Историја Црне Горе* II, први део, Титоград 1970, 4, 12; Поповић–Гај, *Печат Стефана Страцимира*, 131–133; Мандић, *Чрте и резе*, 7, 25; И. Ђурић, *Поменик светогорског Протата с краја XIV века*, ЗРВИ 20 (Београд 1981), 163–167.

201 Краљ Француске је сматран духовним вазалом, чак слугом св. Дионисија, патрона краљевства, и у знак потчињености он је на светитељев олтар сваке године полагао четири новчића. Cf. Spiegel, op. cit., 155–156.

202 Св. Влахо се у дубровачким повељама назива "заштитником и заставником" или "стегоношом" (конфалун). Застава француских краљева – застава св. Дионисија – чувана је у угледном манастиру овог заштитника државе и подизана је са његовог олтара када је краљ полазио у рат за одбрану интереса француског краљевства (cf. Spiegel, op. cit., 153). На аверсе српских матапана представа предаје заставе је дошла као последица угледања на млетачке матапане, на којима св. Марко, млетачки заштитник, предаје заставу актуелном дужду. Иконографија

печату Уроша I, Првомученикова способност да оличи врховни и апстрактни ауторитет државе јасно је изражена у натпису око његовог лика на аверсу: "хрисовѵлъ с'тго Сітєфана" (sic!).[203]

О чврстој повезаности Првомученикова култа са институцијама српске државе сведочи и његова касније судбина, пресудно одређена пропашћу те државе. Истицање култа св. Стефана у периоду турске власти неће ни приближно имати ранији значај,[204] мада неће бити потпуно запостављено. Када у другој половини XVI и у XVII веку у српском патријаршијском средишту почне да оживљава мисао о обнови државе, појавиће се у писаним споменицима и у споменицима ликовних уметности јасно читљиви одјеци старих схватања о заштитницима српске државе и владара, па и сећања на стара значења култа св. Стефана. Она су се јављала у непосредној вези са прослављањем светих српских краљева и царева као оличења идеје о моћи и слави некадашње државе. У таквом контексту о светитељу пише сликар Лонгин[205] и његове реликвије помињу хиландарски монаси током XVI века.[206] Године 1675/6. настаје српска икона која у својој горњој половини представља Деизис са св. Симеоном и Савом, а у доњој св. Стефана архиђакона како стоји испред Стефана Првовенчаног, Стефана Дечанског, цара Уроша и кнеза Лазара.[207] Једна руска икона из XVII века, израђена према српском узору, приказује заједно св. Саву, св. Стефана Првомученика и св. Симеона (сл. 10), што подсећа на праксу истицања ових светитеља у певницама неколико моравских споменика.[208] На западној фасади цркве Св. арханђела Михаила у Горњој Неродимљи насликан је крајем XVII или у XVIII веку Првомученик крај портрета неког српског владара, вероватно цара Уроша.[209] У време када је пропагандни програм Пећке патри-

ових матапана, о којој је било речи у нап. 116 supra, на свој начин изражава ону исту идеју којом је инспирисан и обичај да дужд после избора буде представљен народу у цркви Св. Марка, где му је уручиван *"vexillum Sancti Marci"* (cf. Demus, *The Church of San Marco*, 47). На бугарским матапанима цару предаје заставу обично св. Димитрије, заштитник бугарске државе и династије Асена. Cf. Вучетић, op. cit., 74; Димитријевић, *Грошеви типа матапана*, 117–120; Мушмовъ, op. cit., 23, 69. О идеолошкој позадини овакве иконографије новца и њеној присутности у Србији cf. Марјановић-Душанић, op. cit., 139–145.

203 В. Мошин, *Повеља краља Владислава Богородичином манастиру у Бистрици и златне буле краља Уроша*, ГСНД 21 (Скопље 1940), 26. Иако је иконографија српских печата, као и новца, преузета са стране и својим детаљима понекад непримерена приликама у Србији (нарочито када су владарске инсигније и орнат у питању), С. Марјановић–Душанић истиче да проучени Немањићки печати уклањају сумњу у вредност представа изведених на њима као извора за проучавање владарске идеологије у српској држави. Недоследност у детаљима се може приписати извођачима занатлијама, али, с обзиром на карактер и значај јавне улоге печата и на обавезне измене које су вршене приликом преузимања неког решења, јасно је да је у Србији била развијена свест о идеолошкој поруци одређене иконографске шеме. Cf. Марјановић–Душанић, op. cit., 135–136.

204 У тада осликаним сеоским и манастирским храмовима Првомученików култ је углавном присутан у оквирима карактеристичним за читав православни свет (cf. С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557–1614*, Нови Сад 1965, 161–211). Та чињеница изгледа говори да светитељев култ ни у доба пре турских освајања у нижим друштвеним слојевима није имао онакву популарност као у вишим, мада св. Стефан и данас спада у групу посебно поштованих светитеља у српском народу. О поштованости св. Стефана међу Србима у новије време cf. Грујић, *Елементи крсне славе*, 65.

205 *Србљак* III, 479; В. Ј. Ђурић, *Икона Светог краља Стефана Дечанског*, Београд 1985, 12.

206 Године 1550. Хиландарци руском цару Ивану Грозном шаљу "на славу и победу" светиње и знаменитости које се односе искључиво на Немањиће и потоње српске владаре и међу њима моштн св. првомученика Стефана обложене сребром. Cf. *Српске посланице XVII века*, приредио Ђ. Трифуновић, Крушевац 1988, 27, 31–32.

207 Икону је по наруџби двојице угледних Срба из Сарајева – Хаџи Гаврила и Хаџи Вуковоја – извео сликар који је припадао пећкој, или, још вероватније, морачкој сликарској радионици. Cf. Г. Томић–Тривунац, *Икона са представом српских светитеља*, ЗНМ 4 (Београд 1964), 346–347; С. Петковић, *Култ кнеза Лазара и српско сликарство XVII века*, ЗЛУМС 7 (Нови Сад 1971), 92–93, 96–97.

208 S. Petković, *Una Icona russa raffigurante santi serbi nella Pinacoteca Vaticana*, Orientalia christiana periodica 37/2, (Roma 1971), 491–499, fig. 1, 2. Могуће је да је изгубљени српски предложак за израду руске иконе потицао још из XIV или XV века, али за разлику од средњовековних примера Првомученик је овде одевен у одећу ђакона, коју носи и на икони из Народног музеја или на фресци са фасаде цркве Св. арханђела у Неродимљи. У Морачи, међутим, у параклису Св. Стефана где су сликари XVI века, како је то поуздано утврђено, обнављали живопис на основу познавања решења из XIII века, Првомученик је насликан у хитону и химатиону. Cf. нап. 82 supra et нап. 209 infra.

209 И овом приликом се захваљујем др Бранislаву Тодићу, који ми је скренуо пажњу на представе у Г. Неродимљи и ставио ми на увид своју документацију о њима. Лик владара оштећеног лица, одевеног у црвени дивитисион са укрштеним лоросом, крај којег су се сачувале још само линије извучене за натпис, и представа св. Стефана у ђаконском орнату насликане су у првој зони, јужно од улаза. Од светитељеве сигнатуре се сачувало име и

јаршије постао идејно оружје Карловачке митрополије, у крушедолској припрати ће сцена каменовања св. Стефана добити место изнад низа представа српских владара куће Бранковића.[210] Ликови св. Стефана имају у овим споменицима посебну улогу у иконографској целини што велича славу српске власти и светост државности у Србији. Као и у средњем веку, Првомученик ту није истакнут само у својству заштитника неког посебног владара, династије или територије већ је слављен и као знак божанског благослова и небеске потврде права Срба да имају своју самовласну и слободну државу. Оваква значења култа нису подразумевала некакав хладан и дистанциран однос према личности светитеља, него су, напротив, давала подстицај његовој популарности, нарочито у доба независности државе и у друштвеним круговима који су учествовали у власти.

* * *

На крају треба закључити следеће. Представе св. Стефана Првомученика приказаног у хитону и химатиону имају своју дугу традицију. Рођена још у ранохришћанско доба, она се одржала и у постиконокластичкој уметности Цариграда, одакле је вероватно пренета у немањићку Србију. Чињеница да је ова традиција оставила доста бледе трагове у споменицима византијског света изван Цариграда говори да за њену појаву и популарност у нашој средини ваља захвалити посебним настојањима и бризи српских ктитора. Могуће је да ће у споменицима суседних територија или у позновизантијској уметности уопште бити пронађен још понеки пример сличан онима у Бојани, охридској Перивлепти и у припрати св. Стефана у Костуру. Ипак, сасвим је сигурно да то неће утицати на закључак да је једна стара и прилично потиснута традиција доживела у позновизантијском периоду свој прави препород управо у уметности Србије. Појава постаје разумљивија ако се зна да је св. Стефан сматран заштитником српске средњовековне државе и владара, да је његов култ ту био веома развијен и да је, сходно томе, пажња иконографа у односу на његове представе морала бити нарочита. Као заштитник владара и државе, Првомученик није приказиван искључиво у одећи античких учитеља, поготово не на печатима и новцу, али је у зидном сликарству углавном поштовано правило да се његови ликови истичу и на овај начин. Тако су "апостолске" представе св. Стефана својом веома ретком иконографијом, својим необично истакнутим местом у програму и посебним значењима постале препознатљива одлика српског средњовековног сликарства од времена првих Немањића до краја XIV века.

неколико слова атрибута "Првомученик". Претпоставка да је крај св. Стефана приказан цар Урош заснива се на легенди која га помиње као ктитора ове цркве.

210 М. Тимотијевић, *Идејни програм сликарства у припрати манастира Крушедола*, Саопштења 19 (Београд 1987), 116–118. Сцена каменовања св. Стефана сликана је изгледа изнад портрета владара и у Рамаћи. Cf. Бабић, *О портретима у Рамаћи*, 153, 173.

CONTRIBUTION TO UNDERSTANDING OF THE ICONOGRAPHY AND CULT OF ST. STEPHEN IN BYZANTIUM AND SERBIA

DRAGAN VOJVODIĆ

The first part of the study considers the origin of depictions of St. Stephen the First Martyr dressed in classical chiton and himation and the appearance of these depictions in Serbia. The observation is made that in early Christian art, in addition to St. Stephen wearing chiton and himation, other holy deacons were shown in the same garment. They were martyred in the 1st to the 4th centuries (St. Laurence, St. Faust, St. Sosius). The prototypes of their depictions most probably arose in the pre–Constantine era, sometime before the end of the 3rd century when the clothing of the clerics still did not differ essentially from the clothing of laymen, nor was it as strictly defined hierarchically as it was later. The deacon's rank of the saints is stressed by attributes from the church ritual: codexes, large crosses an sometimes they are holding censers. When deacons' clothing started to take on specific features as of the 4th century, these changes left their traces on the depictions of some younger and less prominent holy deacons (St. Septimus, St. Vicentius). But the most prominent deacons, such as St. Stephen or St. Laurence, continued to be shown in the old manner, with lesser noticeable innovations now and then (tonsures appeared). This practice, characteristic of the entire Mediterranean area, continued in both the East and West until sometime during the 8th century. From that time on, during the entire medieval period, the clothing of all the holy deacons, and the majority of the First Martyr's depictions, consistently followed the development of religious vestments.

However, in Constantinople in the art of the post–iconoclastic and middle–Byzantine period, a number of depictions appeared of St. Stephen dressed in chiton and himation. The program context in which these figures of the First Martyr appear, the attributes he is holding and the fact that only St. Stephen among the holy deacons is shown in such a manner, leads us to the Byzantine tradition emphasizing this saint in particular as an apostle and the first one to be martyred. Since this iconography was not especially widespread in the Byzantine world outside of Constantinople, the conclusion is drawn that its appearance and considerable expansion in Serbia was the result of special efforts on the part of the Serbian founders. In the late Byzantine period in Serbia, they promoted the revival of an old and practically repressed Byzantine tradition.

The second part of the discussion starts off with an observation of earlier scholars concerning the exceptional display of such "apostolic" depictions of St. Stephen in Serbian rulers' endowments (they were painted in the immediate vicinity of the iconostasis or next to the rulers' portaits). Based on a more complete review of Serbian church decoration, it is insisted that this phenomenon had a chronological continuity throughout the 13th and 14th centuries and that it was characteristic of rulers' endowments in both the northern regions and in the newly conquered southern regions of Serbia. The emphasis is also made that this cult was considerably stronger and more important in Serbia than reported in earlier studies.

The third part of discussion concerns the meaning of the St. Stephen cult in Serbia. Emphasis is given to the fact that his image was on the revers side of the Serbian rulers' coins and rulers' seals. In the *arenga* of the Srbian rulers' charters the First Martyr is mentioned as one of the saints interceding in affairs of succesion of the trone, and his name is evoked in the charter sanctions. Rulers turned to him for help in earthly affairs and expected him to intercede in the other world. Thus, rulers' churches and chapels were dedicated to St. Sthepen. An important fact is that all rulers, starting it seems with Nemanja and his brothers, bore his name as a part of title. In addition to the rulers, image of St. Stephen dressed in the chiton and himation are noted in the most prominent places of the endowments of both Serbian patricians and church dignitaries who also showed their respect for the First Martyr in the other fields. A comparison with the cults of several saint–protectors of medieval European rulers and states indicates that the cult of St. Stephen did not differ considerably. Among the others saints also considered to be protectors of the Serbian state and rulers (St. Simeon, St. Sava of Serbia, the Virgin, St. Paraskevi ...), the cult of St. Stephen is of a considerably more official nature having less to do with specific territory and more with the

abstract phenomenon of the state as an organism of power. The pronounced respect shown to him is therefore especially noted in those groups of society that participated in ruling the country. This feature of the First Martyr's cult is confirmed by his later fate as determined by the downfall of these groups, when his cult suddenly weakned, and by the attempts to renew the state in the 17th and 18th centuries, when his cult increased once more. It is clear that the specific features and importance of the First Martyr's cult in Serbia required the iconographers' special attention, which greatly influenced the fact that in Serbian wall painting the saint is depicted in an unusual manner and in unusually prominent places.

О ИКОНОГРАФИЈИ СВЕТИХ РАТНИКА У ИСТОЧНО-ХРИШЋАНСКОЈ УМЕТНОСТИ И О ПРЕДСТАВАМА ОВИХ СВЕТИТЕЉА У ДЕЧАНИМА

МИОДРАГ МАРКОВИЋ

Међу фигурама насликаним у најнижој зони наоса дечанске цркве својом бројношћу издвајају се свети ратници.[1] Творци програма распоредили су на ступцима и зидовима наоса чак седамнаест фигура светитеља представљених са оружјем у рукама и у војничкој одећи.[2]

Најпоштованији међу светим ратницима, св. Ђорђе и св. Димитрије, насликани су на најистакнутијим местима – на унутрашњим странама западног пара стубаца који носе куполу (сл. 1, бројеви 1 и 2). До св. Ђорђа, на северној страни југозападног ступца представљен је св. Прокопије (сл. 1, бр. 3), док је фигура св. Нестора смештена на јужну страну северозападног ступца, поред фигуре св. Димитрија (сл. 1, бр. 4). Двојица светих Теодора, Тирон и Стратилат, насликани су на источној страни северозападног ступца (сл. 1, бр. 5 и 6), а насупрот њих, на западној страни североисточног ступца, уз олтарску преграду, распоређене су фигуре св. Лупа и св. Меркурија (сл. 1, бр. 7 и 8).[3] Поред олтарске преграде, али на крајњем североисточном ступцу, представљен је и св. Артемије (сл. 1, бр. 9). Његова фигура заклоњена је још почетком XIX века иконостасом,[4] због чега до сада није била поменута у литератури.[5] Насупрот св. Артемија, на источној страни спољног северозападног ступца (сл. 1, бр. 10), види се св. Мина. У простору северне певнице[6] насликани су још св. Евстатије Плакида (јужна страна спољног северозападног ступца; сл. 1, бр. 11) и св. Александар (северна страна северозападног ступца; сл. 1, бр. 12). На одговарајућим местима у јужној

1 У наосу Дечана живопис је започет у годинама после 1334/1335, када је, према натпису уклесаном изнад јужног улаза у припрату, црква сграђена, а завршен је 1347/1348, о чему обавештава натпис на западном зиду наоса. О датовању дечанских фресака cf. Г. Суботић, *Прилог хронологији дечанског зидног сликарства*, Зборник радова Византолошког института (= ЗРВИ) 20 (Београд 1981), 118–138 (са старијом литературом).

2 Све фигуре св. ратника детаљно је описао В. Р. Петковић (cf. В. Р. Петковић, Ђ. Бошковић, *Манастир Дечани*, II, Београд 1941, 21–27, T. LXXVIII, CXLIV, CXLV, CLI–CLV, CLVII, CLVIII, CLXI) па ће овде бити само побројане.

3 Св. Луп је у старијој литератури идентификован као св. Виктор. Cf. Петковић, о. с., 26, T. CLVII, где није наведена аргументација за такво мишљење. Сачувани остаци натписа показују, међутим, да име светитеља почиње или словом "ʌ" или словом "ѧ", а завршава се сугласником (на крају је слово "ь"). Јасно је, такође, на основу простора којег је натпис заузимао, да је исписано име било веома кратко (трагови целог натписа и сад су видљиви; cf. стр. 253 овог зборника.). Преглед најважнијих источнохришћанских менолога и синаксара показао је да оваквим подацима међу мученицима једино одговара име св. Лупа, а испоставило се да за такву идентификацију нема препрека ни после истраживања иконографске традиције. Cf. стр. 610–611 infra.

4 Дуборезбарење иконостаса и сликање икона завршено је 1818. године, а његови бочни делови још увек стоје у цркви. Cf. М. Шакота, *Дечанска ризница*, Београд 1984, 66, 101.

5 Приликом писања монографског рада о сликарству Дечана В. Р. Петковић није запазио иза иконостаса фигуру св. Артемија и сцену из циклуса Христове земаљске делатности, насликану непосредно изнад њега (cf. стр. 139 и 253 овог зборника). Као последица наведеног пропуста појавило се гледиште да "изостављање" св. Артемија представља необичну црту у избору дечанских св. ратника; cf. Д. Тасић, *Живопис певничких простора цркве св. Апостола у Пећи*, Старине Косова и Метохије (= СКМ) IV–V, (Приштина 1968–1971), 242.

6 Као певнице третирамо источне травеје бочних "бродова" средишњег дела наоса, обележене парапетним преградама на западној и бочним странама. В. Кораћ (*Градитељска школа Поморја*, Београд 1965, 133) сматра да су ови травеји имали функције кракова рашког певничког трансепта.

певници су св. Арета (северна страна спољног југозападног ступца; сл. 1, бр. 13) и св. Никита (јужна страна југозападног ступца; сл. 1, бр. 14). На јужном пиластру западног зида, између портрета чланова породице ктитора и Лозе Јесејеве, представљен је св. Трофим (сл. 1, бр. 15). Ако се има у виду да су св. Димитрије и св. Ђорђе насликани још једном, на северном зиду параклиса Св. Димитрија (сл. 1, бр. 16 и 17), долази се до броја по коме је дечанској "чети" светих војника тешко пронаћи раван пример у сачуваним споменицима средњовековног зидног сликарства на целој територији византијског културног круга.

Наравно, број фигура св. ратника сам по себи није вредан расправе с обзиром на огроман простор који је стајао на располагању сликарима. У овом контексту довољно је речит податак да је више од сто других мученика било насликано на зидовима, ступцима и луцима дечанског наоса.[7] За анализу су зато занимљивији критеријуми које су људи одговорни за иконографски програм имали при избору и распоређивању појединих припадника светитељске "кохорте". Такође, чини се да је интересантно проучити иконографске и стилске карактеристике (типове физиономија, начин одевања, наоружање и сл.) које дечанске ратнике у извесној мери чине особеним међу сличним представама у византијској и српској уметности. Једно такво истраживање могло би да допринесе бољем разумевању дечанског живописа у целини и да осветли различите аспекте култа светих ратника у средњовековној Србији, пре свега одраз тог култа у уметности.

МУЧЕНИК–РАТНИК. НАСТАНАК ИКОНОГРАФСКОГ ТИПА И ЊЕГОВ РАЗВОЈ ДО СРЕДИНЕ IX ВЕКА

Представе појединих светитеља у војничкој одећи и са оружјем појавиле су се у српској уметности као решење преузето из богате ризнице византијске иконографије. Многи међу познатим мученицима страдалим за хришћанску веру – у првом реду св. Ђорђе, св. Димитрије, св. Теодор Тирон, св. Теодор Стратилат, св. Прокопије, св. Евстатије Плакида, св. Нестор, св. Меркурије, св. Мина, св. Артемије и св. Никита – вековима су у уметности хришћанског Истока представљани као ратници.[8] Да би се расветлиле околности које су довеле до настанка таквог иконографског типа потребно је, најпре, размотрити развој култа св. ратника.

О почецима поштовања светитеља–војника постоје многобројна сведочанства, али она овде неће бити детаљније разматрана пошто су, углавном, исцрпно изложена у старијој литератури. Довољно је поменути најважније показатеље.

7 Cf. текст о појединачним фигурама светитеља у наосу и параклисима, стр. 243–264 supra.

8 О представама св. ратника у хришћанској уметности постоји огромна литература. Овде ће бити наведене само најважније студије: H. Delehaye, *Les légendes grecques des saints militaires*, Paris 1909 (repr. New York 1975); J. Myslivec, *Svatý Jiří ve východokřest'anském umění*, Byzantinoslavica (= ByzSl) V (Praha 1933–1934), 304–369; S. Binon, *Essai sur le cycle de Saint Mercure, martyr de Dèce et meurtrier de l'empereur Julien*, Paris 1937, 109–134; A. Ξυγγόπουλος, Ὁ Ἅγιος Δημήτριος εἰς τὴν βυζαντινὴν εἰκονογραφίαν, Θεσσαλονίκη 1950; В. Н. Лазарев, *Новый памятник станковой живописи XII века и образ Георгия – воина в византийском и древнерусском искусстве*, in: idem, *Русская средновековая живопись. Статьи и исследования*, Москва 1970, 55–102 (= Византийский временник 6, Москва 1953, 186–222); N. Θεοτόκα, Ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τοῦ Ἁγίου Δημητρίου στρατιωτικοῦ καὶ ἐφίππου καὶ οἱ σχετικὲς παραδόσεις τῶν θαυμάτων, in: Πεπραγμένα τοῦ Θ΄Διεθνούς Βυζαντινολ. Συνεδρίου (Θεσσαλονίκη 1953), τ. Α΄, Ἀθῆναι 1955, 477–488; М. В. Алпатов, *Образ Георгия – воина в искусстве Византии и древней Руси*, Труды Отдела древнерусской литературы XII (Москва – Ленинград 1956), 292–310; Л. Мавродинова, *Св. Теодор – развитие и особености на иконографския му тип в средновековната живопис*, Известия на Института за искуствознание XIII (София 1969), 33–52; D. Howel, *St. George as Intercessor*, Byzantion (=Byz) 39, 1969 (Bruxelles 1970), 121–136; A. Ξυγγόπουλος, Ὁ εἰκονογραφικὸς κύκλος τῆς ζωῆς τοῦ Ἁγίου Δημητρίου, Θεσσαλονίκη 1970; Д. Тасић, *Живопис певничких простора*, 237–253; A. Chatzinikolaou, *Hl. Soldaten*, in: Reallexikon zur byzantinischen Kunst (=RbK) II, Stuttgart 1971, 1049–1061; К. Делијанис, *Иконографија Св. Димитрија у византијској уметности* (непубликована дисертација), Београд 1973; Ch. Walter, *St. Demetrius: The Myroblitos of Thessalonika*, in: idem, *Studies in Byzantine Iconography*, London 1977, 157–178 (= Eastern Churches Review V, Oxford 1973); C. Weigert, *Heilige Soldaten*, in: Lexikon der christlichen Ikonographie (= LCI) 8, Rom/Freiburg/Basel/Wien 1976, 381–382; T. Mark-Weiner, *Narrative Cycles of the Life of St. George in Byzantine Art*, Ann Arbor 1990; A. Dumitrescu, *Une iconographie peu habituelle: les saints militaires siégeant. Le cas de Saint-Nicolas d'Argeş*, Byz 59 (1989), 48–63.

Већ у IV и у V веку, а нарочито од VI, подижу се цркве у част св. ратника свуда где су живели хришћани.[9] Ка најславнијим мартиријумима и жариштима култа, попут Лиде–Диосполиса у Палестини (св. Ђорђе), Евхаите у Малој Азији (св. Теодор), Абу Мине код Александрије (св. Мина) и Солуна (св. Димитрије), водили су од најранијих времена путеви многобројних ходочасника, који ће на све стране раширити култ мученика–ратника.[10] Истовремено, нагомилавана је до немерљивих вредности хагиографска и панегиричка литература, настала да би описала и прославила њихова дела.[11]

О великој раширености култа св. ратника посебно убедљиво говоре њихове бројне представе на делима раног периода хришћанске уметности. Као и портрети осталих мученика, први портрети мученика–ратника настали су, највероватније, у мартиријумима за које се веровало да су подигнути на месту где су страдалници за веру били сахрањени. Те најстарије представе обично се датују у крај IV века – у време када се већ сасвим губи првобитна одбојност хришћана према ликовној уметности.[12] Оне су мученике представљале као оранте, везујући се за традицију ранохришћанског гробног портрета, уобичајену још од

9 Cf. Delehaye, *Les légendes*, 13 et passim (за цркве посвећене св. Теодорима, св. Ђорђу, св. Прокопију, св. Меркурију и св. Димитрију); R. Janin, *Les églises byzantines des saints militaires (Constantinople et banlieue)*, Échos d'Orient (= EO) 33 (Paris 1934), 163–180 (св. Ђорђе), 331–342 (св. Димитрије и св. Мина); EO 34 (1935), 56–64 (св. Теодори); idem, *La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin, part I: Le siège de Constantinople et le patriarcat oecuménique, t. III (Les églises et les monastères)*, Paris 1953, 22 et passim (о црквама посвећеним св. Александру, св. Артемију, св. Димитрију, св. Евстатију, св. Ђорђу, св. Мини, св. Никити, св. Прокопију и св. Теодорима); idem, *Les églises et les monastères des grands centres byzantins*, Paris 1975, 20 et passim. О раним посветама црквама св. Ђорђу cf. и Myslivec, *Svatý Jiří*, 304–305; Howel, *St. George*, 123–130; Mark–Weiner, *Narrative Cycles*, 3–14.

10 О ходочашћима на култна места св. ратника cf. Delehaye, *Les légendes*, 11 et passim; idem, *Euchaïta et la légende de saint Théodore*, in: idem, *Mélanges d'hagiographie grecque et latine*, Bruxelles 1966, 275–280 (= Anatolian studies presented to W. M. Ramsay, Manchester 1923, 129–134); H. Leclercq, *Saint Ménas* in: Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie (=DACL), publ. par F. Cabrol, H. Leclercq, XI/1, Paris 1933, 336–395; A. Grabar, *Quelques reliquaires de saint Démétrios et le martyrium du saint à Salonique*, Dumbarton Oaks Papers (=DOP) 5 (Washington 1950), 3–4; Howel, o. c., 123–128; Mark–Weiner, o. c., 4–6; P. Maraval, *Lieux saints et pèlerinages d'Orient. Histoire et géographie des origines à la conquête arabe*, Paris 1985, 267–268, 298–300, et passim (cf. index des saints, 427–432).

11 Велики број таквих текстова сакупили су боландисти, cf. *Acta Sanctorum qoutquot toto orbe coluntur...ex latinis et graecis...monumentis (= Acta S)*, Jan. t. I – nov. t. IV, Anvers – Bruxelles 1643–1925, а затим J.–P. Migne, in: *Patrologiae cursus comleptus...series graeca* (=PG), t. 1–161, Paris 1857–1866. У Русији је сличан посао знатно раније започео митрополит Макарије (1478–1563), cf. *Великия минеи четии, собранныя всероссийским митрополитом Макарием* (изд. Археографической коммиссии, ред. П. Савваитов), Санктпетербург 1868 sq. За хагиографску и панегиричку литературу која је у вези са мученицима–ратницима cf. Архимандрит Сергый, *Полный месяцеслов Востока*, I–II, Москва 1875–1876; *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae e codice Sirmondiano nunc Berolinensi adiectis synaxariis selectis* (= Syn. CP), opera et studio H. Delehaye, Bruxelles 1902; K. Krumbacher, *Der heilige Georg in der griechischen Überlieferung*, Abhandlungen der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philos. – Philol. und Hist. Klasse, Bd. 25 (München 1911), Abh. 3; Delehaye, *Les légendes*, passim; *Miracula S. Georgii*, ed. J. B. Aufhauser, Lipsiae 1913; Х. Лопарев, *Новейшая литература о св. Георгии Победоносце*, Византийский временник (= ВВ) 20, 1913 (1914), 25–50; H. Delehaye, *Les passions des martyrs et les genres littéraires*, Bruxelles 1921; idem, *Les recueils antiques de miracles des saints*, Analecta Bollandiana (= AB) 43 (Bruxelles 1925), 5–85; Leclercq, *Saint Ménas*, 325–336; H. Delehaye, *Les origines du culte des martyrs*, Bruxelles 1933; G. Sántha, *Le leggende bizantine dei santi cobattenti*, Magyar–Görög Tanulmányok 22, Budapest 1943 (студија нам није била доступна); Ф. Баришић, *Чуда Димитрија Солунског као историски извори*, Београд 1953, 3–32; Лазарев, *Новый памятник*, 66; Δ. Σ. Ἠλιάδου, Ὁ Ἅγιος Δημήτριος καὶ οἱ Σλάβοι, in: Πεπραγμένα του Θ'Διεθν. Βυζαντινολ. Συνεδρίου, τ. Γ, Ἀθῆναι 1958, 128–140; F. Halkin, *Bibliotheca hagiographica graeca (= BHG)*, I–III, Bruxelles 1957[3]; idem, *Auctarium BHG*, 1969; idem, *Novum auctarium BHG*, 1984; G. Moravcsik, *Byzantinoturcica*, I, Berlin 1958[2], 441–442, 558–560; Bibliotheca Sanctorum, I–XIII, Roma 1961 sq; F. Halkin, *Inédits byzantins d'Ochrida, Candie et Moscou*, Bruxelles 1963, 69–85, 95–130; Walter, *St. Demetrius*, 157–159; Делијанис, *Св. Димитрије*, 4 et passim; T. Orlandi, S. di Giuseppe Camaioni, *Passione e di miracoli di S. Mercurio*, Milano 1976; Mark–Wiener, *Narrative cycles*, 21–28; P. Lemerle, *Les plus anciens recueils des miracles de saint Démétrius*, I–II, Paris 1979–1981; V. Tapkova–Zaimova, *Le culte de saint Démétrius à Byzance et aux Balkans (Problèmes d'histoire et de culture)*, in: Miscellanea Bulgarica 5 (Wien 1987), 139–146. Cf. и бројне текстове у часопису Analecta Bollandiana, закључно са N. Oikonomidès, *Le dédoublement de saint Théodore et les villes d'Euchaïta et d'Euchaneia*, AB 104 (1986), 327–335.

12 О најстаријим представама мученика и о односу великих црквених отаца према поштовању икона cf. A. Grabar, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, II, Paris 1946 (Variorum repr. London 1972), 7–104; E. Kitzinger, *The Cult of Images in the Age before Iconoclasm*, in: idem, *The Art of Byzantium and the Medieval West: Selected Studies*, Bloomington – London 1976, 91–101 (=DOP 8, 1954, 85–95); A. Grabar, *Les voies de la création en iconographie chrétienne. Antiquité et moyen âge*, Paris 1979, 11–32, 72–89.

II–III века.[13] Нажалост, није сачуван ниједан од аутентичних портрета мученика–ратника, насталих на месту гроба светитеља непосредно после његовог страдања. Ипак, о њима нам врло добру слику могу створити представе св. Димитрија као оранта из чувене солунске базилике (сл. 14)[14] и представе св. Мине на ампулама пореклом из његовог светилишта, манастира – мартиријума у близини Александрије (сл. 31).[15]

Одређене податке о изгледу најстаријих портрета из мартиријума дају и њихове "копије", које су по месту настанка понекад веома удаљене од прототипа. Број тих копија скоро непрекидно је увећаван, а за почетну експанзију посебну важност имали су изузетно јак култ реликвија и, с њим у вези, појава веровања у чудотворну моћ светитељске слике (она је од верника често била идентификована са представљеном особом). Као последица, већ од V века јављају се на зидовима и сводовима хришћанских грађевина не само портрети патрона, него и представе других светитеља, међу њима и представе мученика, најчешће оних чије је мошти или неке њихове делове одређено култно место поседовало.[16] До раширености поштовања светитељских слика долази нарочито у другој половини VI и у VII веку, тако да је икона уочи иконокластичке кризе у потпуности заменила реликвију у религиозној ревности људи хришћанског Истока.[17]

У наведеним околностима сигурно је да су биле бројне и слике св. ратника, али су време и последице иконоборства учинили да их се веома мало сачувало до данас. Ретки преостали примери, били то споменици зидног сликарства (представе св. Ђорђа у капели бр. 18 у Бауиту,[18] св. Ђорђа и св. Теодора у капели Ачикел Ага код Белисираме,[19] св. Теодора

13 Као куриозитет наводимо да се управо уз један ранохришћански гробни портрет, датован у крај III века (из кубикулума "пет светитеља" на гробљу *Santa Sotere* у Риму), први пут у хришћанском зидном сликарству јавља име једног од св. ратника (PROCOPIUS). Међутим, као и у случају осталих особа представљених на истом месту у ставу оранта (Диониса, Немезије, Хелиодора, Зоја), реч је о представи покојника–хришћанина, а не о слици светитеља. Cf. H. Leclercq, *Paradis*, DACL XIII/2, 1586, fig. 9701; idem, *Sotère (martyre et cimetière de sainte)*, DACL XIV/2, 1953, col. 1603–1604.

14 За представе св. Димитрија из солунске базилике cf. Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Ἡ βασιλικὴ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, Ἀθῆναι 1952, πίν. 62, 66, 71; A. Xyngopoulos, *The Mosaics of the Church of Saint Demetrius in Thessaloniki*, Thessaloniki 1969, pl. 1–32 (са датовањем у период од V/VI до VII века); R. S. Cormack, *The Mosaic Decoration of S. Demetrius, Thessaloniki. A Reexamination in the Light of the Drawings of W. S. George*, The Annual of the British School at Athens 64 (London 1969), 17–52, pl. 2–9. О најстаријим представама св. Димитрија cf. и Grabar, *Martyrium*, 25, 87–100; Делијанис, *Иконографија Св. Димитрија*, 87–94; A. Grabar, *Notes sur les mosaiques de Saint-Démétrios à Salonique*, Byz 48 (1978), 64–77; Lemerle, *Les plus anciens recueils*, I, 40–42; idem, *Note sur les plus anciennes représentations de saint Démétrius*, Δελτίον ΧΑΕ, περ. Δ′, τ. Ι′ (1980–1981), 1–10. Лемерл сматра да је најстарија слика представљала светитеља као оранта у једноставној туници; она се, по сведочењу првог зборника чуда св. Димитрија, налазила у сребрном киворију. Cf. Lemerle, *Note*, 6.

15 О ампулама са ликом св. Мине, најчешће као оранта између две камиле, израђиваним у чувеном светилишту код Александрије, одакле се преко њих раширио прототип слике св. Мине по целом хришћанском свету, cf. C. M. Kaufmann, *Zur Ikonographie der Menas-Ampullen*, Kairo 1910 (недоступно); idem, *Handbuch der christlichen Archäologie*, Paderborn 1922, 272 passim, Abb. 299; Leclercq, *Saint Ménas*, 380–385, fig. 7977–7985; idem, *Alexandrie. Le sanctuaire de Saint-Ménas*, DACL I/1, 1114–1117, fig. 269; idem, *Ampoules de saint Ménas*, DACL I/2, 1725–1727, fig. 448–449; Z. Kiss, *Les ampoules de St Ménas découvertes à Kôm el-Dikka (Alexandrie) en 1967*, Études et travaux (= ET) 3 (Warszawa 1969), 154–166; idem, *Nouvelles ampoules de St Ménas à Kôm el-Dikka*, ET 5 (1971), 146–149, fig. 1–3; idem, *Les ampoules de St Ménas découvertes à Kôm el-Dikka (Alexandrie) en 1969*, ET 7 (1973), 138–154, fig. 1–10 (Кис датује производњу ампула са ликом св. Мине у период између 480. и 640. године).

Представа св. Мине као оранта између камила подудара се са описом једног арапског географа XI века, који помиње цркву Св. Мине код Александрије на чијем је "крају" видео велики гроб украшен мермерним фигурама човека и две камиле (cf. Leclercq, *Saint Ménas*, 337, 346). Копију представе св. Мине из његовог најчувенијег светилишта вероватно представља и рељеф пореклом из манастира Св. Текле у Енатону код Александрије (сада у Грчко–римском музеју Александрије), датован у рани V век, на коме је св. Мина такође представљен као младић–орант, обучен у тунику и плашт, а окружен камилама. Cf. J. Beckwith, *Early Christian and Byzantine Art*, Harmondsworth 1970, pl. 51.

16 Grabar, *Martyrium*, 26 et passim, нарочито 105–128.

17 Grabar, о. с., 345–357; Kitzinger, *The Cult of Images*, 101–121 (о јачању култа икона у времену после владавине Јустинијана и одговарајућим литерарним изворима).

18 Howel, *St. George*, fig. 2 (фреска је датована у VI век).

19 N. Thierry, *Un décor pré-iconoclaste de Cappadoce: Açikel Ağa kilisesi*, Cahiers archéologiques (= CA) 18 (Paris 1968), 35–36, fig. 3 (с датовањем у крај VII или почетак VIII века).

из римских цркава Св. Теодора и Св. Козме и Дамјана,[20] св. Теодора и св. Димитрија из базилике Св. Димитрија у Солуну,[21] св. Димитрија из цркве Сан Аполинаре Нуово у Равени и из цркве Санта Мариа Антиква у Риму,[22] св. Прокопија из капеле Св. Врача у истој цркви[23]), иконе (енкаустична икона из Берлина, египатског порекла, са попрсјима св. Теодора и једне св. жене,[24] синајска икона са представом Богородице коју окружују св. Теодор и св. Ђорђе[25]) или дела примењене уметности и сигилографије (рељефи у слоновачи са представама св. Мине – из Лондона, Беча и Милана,[26] крстови пореклом из Мале Азије са представом св. Ђорђа као оранта,[27] најстарији печати са ликом св. Димитрија[28]), показују да су мученици–ратници у времену пре 843. године најчешће представљани или у једноставним туникама и огртачима или у одећи високих достојанственика двора, са раскошним плаштом, украшеним фибулом и тавлионом, ни по чему се не разликујући од представа осталих мученика (сл. 15).[29]

* * *

Негде током периода "надмоћности" описаног ликовног решења, у иконографији најпоштованијих мученика појавио се још један тип – онај који их је представљао у војничкој одећи и са оружјем у рукама. Време и околности његовог настанка још увек нису у научној литератури прецизно разјашњени. Обично је прихватано мишљење В. Н. Лазарева, који је сматрао да се појава св. ратника у византијској иконографији подудара са периодом војничке експанзије Византије у другој половини IX и у X веку. Према великом руском историчару уметности, цареви–ратници Македонске династије и њихове војсковође имали су сталну потребу за новим заштитницима у биткама, што је доводило до промена у иконографији појединих мученика: скромни страдалник за веру преобразио се тада у победоносног ратника.[30] Нека данас позната уметничка дела, заједно са извесним бројем писаних извора, показују, међутим, да наведена тумачења Лазарева у великој мери више нису прихватљива. Наравно, не може се оспорити да је међу факторима значајним за настанак новог типа слике

20 За мозаик из Св. Теодора, датован у VI век cf. G. Matthiae, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, Roma 1967, 56, ill. 32. За мозаик из Св. Козме и Дамјана (530.) cf. W. Oakeshott, *The Mosaics of Rome from the Third to the Fourteenth Centuries*, London 1967, 90–95, T. XIII.

21 Σωτηρίου, Ἡ βασιλική, πίν. 66 (Богородица и св. Теодор орант, у апсиди главног брода; VII–VIII век); Cormack, *Mosaic Decoration*, 29, pl. 3, 7 (Богородица с Христом на трону, окружена анђелима, св. Теодором и св. Димитријем). За остале представе св. Димитрија из солунске базилике cf. Σωτηρίου, o. c., πίν. 60, 63, 65, 67, 69; Xyngopoulos, *The Mosaics*, pl. 1–32.

22 За пример из цркве С. Аполинаре Нуово (556–570) cf. F. W. Deichmann, *Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes, Bd. III: Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*, Wiesbaden 1958, pl. 99, 106, 123. За представу св. Димитрија из С. Мариа Антиква (649–653) cf. G. Kaftal, *Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting*, Firenze 1965, 346, fig. 378.

23 J. Nordhagen, *The Frescoes of John VII (A. D. 705–707) in S. Maria Antiqua in Rome*, Roma 1968, pl. LXXXII, CXXXI (св. Прокопије је био насликан на јужном зиду капеле, али је сачуван само ореол и натпис са именом светитеља).

24 O. Wulff, M. Alpatoff, *Denkmäler der Ikonenmalerei in kunstgeschichtlicher Folge*, Leipzig 1925, 15, 257–258 (Кајзер–Фридрих музеј, бр. 4127; икона је датована у V–VI век).

25 За икону из синајске колекције cf. K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons, vol. I (from the sixth to the tenth century)*, Princeton 1976, 18–21, pl. IV, VIc, VId, XLIII, XLV (икона је датована у VI век).

26 За пиксиду из Британског музеја, датовану у VI век, cf. O. M. Dalton, *Catalogue of Early Christian Antiquities and Objects from the Christian East in Department...of the British Museum*, London 1901, N° 297, 54–55, pl. IX; Grabar, *Martyrium*, 76–77, pl. 67–68. За иконицу из Историјско–уметничког музеја у Бечу, датовану у VII век, cf. K. Wessel, *Coptic Art*, New York 1965, 18, pl. 13; Grabar, *Notes*, 74, fig. 1. За плочицу из Милана (VI век) cf. Grabar, *Martyrium*, T. 31; G. Belloni, *Gli avori di San Mena fra i cammeli e della suposta "Catedra di S. Marco in Grado" delle civiche raccolte d'arte di Milano*, Rivista di archeologia cristiana, anno XXVIII/1–2 (Roma 1952), 133–144, fig. 2.

27 Howel, *St. George*, 131–132, fig. 1 (већина ових крстова, који су пронађени углавном у Сирији и Малој Азији, датована је у V и VI век).

28 Cf. G. Zacos, A. Veglery, *Byzantine Lead Seals*, vol. I/3, Basel 1972, N° 2962 (печат извесног архонта Георгија, датован у касни VII или рани VIII век, са св. Димитријем који држи крст у десној руци, на аверсу); N. Oikonomides, *A Collection of Dated Byzantine Lead Seals*, Washington 1986, N° 35, 46–47 (печат Петра, архиепископа Солуна, датован у период између 733. и 754. године, са представом св. Димитрија као мученика на аверсу).

29 Cf. Grabar, *Les voies*, 39–40; за савремену одећу високих државних достојанственика cf., на пример, W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelaters*, Mainz 1952[2], Tf. 8/N° 35, 20/N° 64.

30 Лазарев, *Новый памятник*, 66–76.

мученика веома важно место имало веровање хришћана у мученике–ратнике као саборце и заштитнике у ратовима, али такво веровање знатно је старије од времена Македонске династије и није било својствено само војсковођама.

О томе нам прве значајне вести даје тзв. Јованов зборник чуда св. Димитрија, хагиографски спис, али и важан историјски извор, датован у почетне године владавине цара Ираклија (610–641). У тринаестој и четрнаестој причи зборника описује се помоћ светитеља указана Солуњанима при одбрани града: св. Димитрије најпре, обучен као хоплит, убија непријатеља на градским зидинама, а затим се током једне варварске опсаде јавља на челу грчких трупа.[31] И други зборник чуда, настао око 70 година након првог, говори о заједничком ратовању св. Димитрија и Солуњана против непријатеља.[32] При томе писац зборника истиче да су сви наведени догађаји представљени "пред храмом мученика".[33]

Анонимни аутор енкомиона св. Теодору, датованог у седамдесете године VIII века, доноси вест да су Ираклијеви војници за време похода у Персију 622. године саградили светилиште св. Теодору на реци Ликос, у близини Евхаите, сматрајући га својим саборцем и предводником.[34] Исти енкомион помиње визију једне житељке Евхаите која је угледала св. Теодора на коњу, у пуној опреми с оружјем, пред капијама града – "на месту где је насликан како спашава град од Скита и Хуна".[35]

Цар Јустинијан II после тријумфалног уласка у Солун, након ослобађања града од варвара, дели победничку славу са св. Димитријем на тај начин што у едикту издатом 688. године чувеном солунском храму истиче светитеља као свог савезника у биткама.[36]

Из истог времена потичу и најстарија сведочанства о употреби светитељских слика и моштију као апотропејона и паладијума у доба рата. Није се, наиме, само за иконе Христа и Богородице и реликвије часног крста веровало да су били одлучујући чинилац у остваривању хришћанских победа.[37] Познато је неколико извора са подацима о томе да су представе и реликвије мученика–ратника такође биле употребљаване за заштиту и успешно ратовање.

У тзв. Јовановом зборнику чуда св. Димитрија наводи се да је цар Маврикије (582–602) тражио од солунског архиепископа Евсевија део моштију св. Димитрија како би обезбедио савезника у рату.[38]

У анонимној коптској похвалној беседи посвећеној св. Мини, за коју се сматра да је настала средином VII века, саопштава се да је командант фригијских трупа, не успевши да

31 Lemerle, *Les plus anciens recueils*, I, 131, 145.

32 Lemerle, o. c., I, 172, 190–191. О овом cf. и Ф. Баришић, *Чуда Димитрија Солунског*, 49–56, 85–103.

33 Lemerle, o. c., I, 174. Cf. и Баришић, o. c., 85–86. Један од натписа са сачуваних мозаика из базилике Св. Димитрија у Солуну помиње светитеља као оног који "олују варварске поморске војске сузбија и град ослобађа". Cf. Σωτηρίου, Ἡ βασιλική, πίν. 63 (мозаик је датован у VII век).

34 Текст енкомиона издао је Delehaye, *Les légendes*, 183–201, а тачно га је датовао C. Zuckerman, *The Reign of Constantine V in the Miracles of St. Theodore the Recruit (BHG 1764)*, Revue des études byzantines (= REB) 46 (Paris 1988), 191–210. О светилишту Св. Теодора на реци Ликос cf. Delehaye, o. c., 195–196; Zuckerman, o. c., 206.

35 Delehaye, o. c., 196–198. Zuckerman, o. c., 196, датује поменути напад "Скита" (Гота) у 379, а инвазију Хуна у 515. годину.

36 Cf. H. Grégoire, *Un édit de l'empereur Justinien II. Daté de septembre 688*, Byz 17 (1944–1945), 119–124a (са грчким текстом и француским преводом). У знак захвалности светитељу за помоћ у бици са македонским Словенима цар уступа базилици у Солуну једну оближњу солану.

37 Kitzinger (o. c., 115–118) наводи више примера употребе ликовних представа као апотропејона и паладијума у доба рата: за икону са Христовим ликом из Едесе сматрало се да је била пресудна за хришћанску победу у време персијске опсаде 544; Маврикијев војсковођа Филипик у бици на реци Арзамон 586. године користи нерукотворену Христову икону да би охрабрио трупе; цар Ираклије у свом походу против Фоке, 610. године, поставља Богородичину слику на заставе флоте, а у персијском походу 622. године као паладијум носи слику Христа; приликом опсаде Цариграда (626) патријарх Сергије I поставља иконе Христа и Богородице на западне капије Цариграда, док су за време арабљанске опсаде 717. године на зидине Цариграда изнесени Богородичина слика и реликвије часног крста. О целом питању cf. и J.–R. Vieillefond, *Les pratiques religieuses dans l'armée byzantine d'après les traités militaires*, in: Revue des études anciennes 37/3 (Bordeaux/Paris 1935), 322–323 (аутор цитира Теофилакта Симокату, који обавештава да је један део Христовог крста предводио војску цара Маврикија у походу против Авара 590. године). A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936, 34–36, упозорава на Прокопијев податак о веровању Јустинијана да крсту дугује своју победу у персијском рату.

38 Lemerle, *Les plus anciens recueils*, I, 87, 89. О овоме cf. и Баришић, *Чуда Димитрија Солунског*, 39, где је изнесено гледиште да је реч о рату против подунавских Авара и Словена.

добије реликвије св. Мине за паладијум у војном походу на Либију, узео као замену слику светитеља насликану на дрвету, претходно је прислонивши уз мошти да би примила њихову снагу.[39]

Хагиографски спис о преносу моштију св. Меркурија у Беневенто, настао у VIII веку, помиње да је цар Констанс II на пут у Ломбардију (663) са собом понео и мошти св. Меркурија да би себи осигурао светитељеву заштиту у рату против Лангобарда.[40]

Увереност хришћана у посредовање и помоћ њихових светих заштитника у борби са непријатељем у суштини је само продужетак сличног, веома старог веровања, забележеног још у псалмима и неким другим старозаветним текстовима. Тако се, на пример, у почетним стиховима 34 (35) псалма каже: "Господе! Буди супарник супарницима мојим; удри оне који ударају на ме. Узми оружје и штит и дигни се мени у помоћ. Потегни копље, и пресијеци пут онима који ме гоне...".

Пред битку за Јерихон Исусу Навину се јавио арханђел Михаило ("војвода војске Господње") с мачем у руци и то је био знак да је његов народ заштићен у боју од Бога (Ису. V, 13–15).

Потом су оваква веровања била посебно изражена у римској војсци. Свака легија имала је свог ратног заштитника.[41] У време републике, све до Марија, поштовано је пет главних војничких божанстава чије је присуство у легијама обезбеђивано ношењем застава и других инсигнија са њиховим ликовима. Слично је било и у царској епохи: свака центурија и кохорта имале су свог *signifer*–а, док је свака легија имала бар три *imaginifer*–а, чији је једини задатак био да у бици носе слике својих *divi*.[42] Поред почасти које су указивали тзв. *signa militaria*, легионари су посебно неговали култ цара и култове појединих богова римског Олимпа, пре свих Марса, а поштовали су и нека друга божанства (*Victoria, Fortuna, Disciplina militaris, Lares militares*, итд.).[43]

Марс је у својству патрона и заштитника војске временом истиснуо све друге *dei militares*. Као бог који управља судбином војске он је био присутан у свим војним подухватима Рима. При објави рата одлазак у Марсово светилиште био је једна од првих дужности војсковође. Врховном богу рата приношене су жртве пре битке и за време похода, а у његово име дељене су награде војницима после победе. О Марсу који се појављује као војник на страни Римљана антички историчари и песници говоре исто онако као што ће средњовековни хагиографи описивати чудесна учешћа св. ратника у ратовима на страни хришћана.[44] У

39 Kitzinger, *The Cult of Images*, 122–123, н. 138 (легенда је датована у године после 640).

40 Cf. H. Delehaye, *La translatio Sancti Mercurii Beneventum*, in: idem, *Mélanges d'hagiographie grecque et latine*, Bruxelles 1960, 189–195 (= Mélanges G. Kurth, t. I, Liège 1908, 17–24). Литургијски рукописи сачувани у Беневенту бележе два важна датума која су тамо прослављана: 24. XI (празник св. Меркурија из Цезареје) и 26. VIII (празник преноса моштију истог светитеља у Беневенто). Ова чињеница јасно показује да је у Беневенту негован култ славног мученика из Цезареје. Међутим, у једном древном мартирологу помиње се, на дан 26. VIII, извесни св. Меркурије из Екланума (град из кога су мошти биле пренесене у Беневенто), на основу чега је Иполит Делее закључио да је војвода Беневента 768. године у свој град у ствари пренео мошти управо тог, тада наводно већ заборављеног светитеља, сматрајући их реликвијама његовог славног имењака из Цезареје. За потврду овакве претпоставке свакако су потребне детаљне провере, али оне ће у овом тренутку изостати јер питање аутентичности моштију нема већег значаја за нашу студију. Без обзира на то да ли је прича аутентична или је измишљена у VIII веку како би се оправдала појава реликвија светитеља из Цезареје на тлу Италије (ово последње претпоставља Делее), легенда о преносу моштију св. Меркурија у Европу и уделу Констанса II у догађају недвосмислено потврђује да је употреба реликвија св. мученика као паладијума у време њеног настанка била сасвим уобичајена.

41 О односу римске војске према религији cf. R. Cagnat, *Exercitus*, in: Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments..., réd. Ch. Daremberg, E. Saglio (у даљем тексту: DS), t. II/1, Paris 1892, 922; A. von Domaszewski, *Die Religion der Römischen Heeres*, in: idem, *Aufsätze zur Römischen Heeres Geschichte*, Darmstadt 1972, 81–204, Tf. 1–5 (= Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst 14/1, Trier 1895, 1–124); R. Cagnat, *Culte des légions*, DS III/2, 1065–1067; F. Durrbach, *Mars*, DS III/2, 1613–1623; A. J. Reinach, *Signa militaria*, DS IV/2, 1309–1325.

42 Cf. Reinach, *Signa militaria*, 1317–1323.

43 Domaszewski, o. c., 113–125; Cagnat, *Culte des légions*, 1065–1066.

44 Cf. Durrbach, *Mars*, 1621–1622; B. Kiilerich, H. Torp, *Hic est: hic Stilicho. The Date and Interpretation of a Notable Diptych*, Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 104 (Berlin 1989), 362. И Диоскури су сматрани за помоћнике у биткама. Према предању, култ Кастора и Полукса уведен је у Рим 484. пре нове ере, после битке

складу с тим, Марс је на уметничким делима обично представљан као ратник, у панциру, с кацигом и оружјем (сл. 16–17).[45]

Важно је напоменути да представљање богова и божанстава у војничкој униформи није било оригинално достигнуће римске уметности. Оно се може следити још од времена хеленизма, а у доба касне антике било је карактеристично за источне делове Царства – Египат, Палмиру (сл. 18), Дуру Еуропос (сл. 19).[46] Преузевши овакву праксу Римљани су, поред Марса, представљали у униформи и неке друге *dei militares* (нпр. Јупитера Долихенуса, Диоскуре), дајући им увек савремену војничку одећу римских царева и високих официра.[47]

Описана веровања и обичаји задржали су се веома дуго на територијама Царства. Додуше, прокламација хришћанства за једину допуштену религију у држави (395) дала је нешто другачији карактер веровањима и верским обредима у римској војсци. У измењеним околностима она је добила нове заштитнике, али је њихов идеолошки смисао у суштини остао исти. Процес прилагођавања није био тежак јер промене нису биле нагле. Тако Вегеције, аутор чувене расправе о војној вештини, саопштава (око 400) да се легионар заклиње пред Христом, св. Духом и императором, али најбоља кохорта још увек чува најважнију од древних *signa militaria* – заставу с орлом, заједничку за целу легију.[48] Негде у исто време Клаудијан из Александрије у једном панегирику слави Марса као саборца Стилихона, истакнутог војсковође у служби ватреног хришћанина Теодосија I (379–395) и његовог млађег сина Хонорија (395–423).[49]

После коначног пада Рима у руке варвара, древне традиције су могле да буду неговане само у источном делу Империје. Уз сва друга угледања на старо, у "новој" држави је још дуго одржаван континуитет и у многим питањима живота и организације војске.[50] Једна од његових манифестација била је вера у спасоносно посредовање светитеља-заштитника у време рата. Задржавајући ту веру, поданици Новог Рима задржали су, природно, и праксу представљања неких од својих ратних заштитника у одећи војника. При том су, као и раније, "ратничкој" иконографији посебно биле наклоњене области ближе источним границама Царства.

Већ цитирани енкомион, написан седамдесетих година VIII века у част св. Теодора Тирона (BHG 1764), говори о једној од најстаријих представа хришћанског светитеља као ратника. Она се чувала у малоазијском граду Евхаити, средишту култа св. Теодора. Суштина

код језера Регил, у којој су и они учествовали, а у ту част им је подигнут храм на Форуму. Cf. Д. Срејовић, А. Цермановић–Кузмановић, *Речник грчке и римске митологије*, Београд 19893, 120.

45 Cf. Durrbach, o. c., 1623, fig. 4847. Одличан преглед сачуваних античких представа Марса даје G. Gualandi, *Marte (Mars)*, in: Enciclopedia dell'arte antica. Classica e orientale, t. IV, Roma 1961, 884–892, fig. 1052–1059.

46 Cf. E. H. Kantorowicz, *Gods in Uniform*, in: idem, *Selected Studies*, New York 1965, 7–24, fig. 1–47 (= Proceedings of the American Philosophical Society 105, Philadelphia 1961, 368–393).

47 Kantorowicz, o. c., 7, 13, fig. 2, 4, 30; M. P. Speidel, *Iupiter Dolichenus*, in: Spätantike und frühes Christentum. Ausstelung im Liebieghaus Museum alter Plastik, Frankfurt am Main (Dez. 1983 bis März 1984), hg. H. Beck, P. C. Bol, Frankfurt am Main 1983, 138–144, 543–549, Abb. 64, N° 150–153 (са старијом литературом). Канторович доводи у везу бројне представе богова у војничкој одећи (из времена царства) са представама римских царева. У време Августа и његових наследника, све до краја I века нове ере, императори су само у изузетним приликама носили војничку униформу, што се одразило на изглед њихових представа у ликовној уметности, код којих, по принципу *imitatio deorum*, предност добија херојска и божанска нагота. Када су, међутим, од краја I века цареви почели да носе војничку одећу веома често (изузев у Сенату и при религијским обредима) њихове представе у панциру постају доминантне (нарочито од друге половине II века). Тада се јавља супротан обичај – сликање богова попут царева, који је Канторович назвао *imitatio imperatorum*. Cf. ibidem, 16–17.

48 Вегеције, *Расправа о војној вештини*, Београд 1954, 39.

49 Kiilerich, Torp, o. c., 362. Полуварварин Стилихон, син Римљанке и Вандала, поставши 394. *magister militum praesentalis* практично је управљао целокупном армијом Царства. Теодосије га је оженио својом кћерком, а затим 395. године произвео за регента младог Хонорија, у име кога је Стилихон господарио Западним царством све до своје смрти 408. године. О Стилихону cf. A. D. E. Cameron, *Theodosius the Great and the regency of Stilico*, Harvard Studies in Classical Philology 73 (Cambridge, Mass., 1968), 247–280; T. E. Gregory, A. Cutler, *Stilicho*, in: The Oxford Dictionary of Byzantium (=ODB), vol. 3, New York/Oxford 1991, col. 1957.

50 Илустрације ради, и у доба Маврикија (582–602) званични језик војске (команде и сл.) био је латински. О континуитету римске војне организације у Византији cf. F. Lot, *L'art militaire el les armées au moyen âge en Europe et dans le proche Orient*, I, Paris 1946, 27–73; W. E. Kaegi Jr., *Two Studies in the Continuity of Late Roman and Byzantine Military Institutions*, Byzantinische Forschungen VIII (Amsterdam 1982), 87–112.

приче, описане у првом чуду енкомиона, може се укратко изложити на следећи начин: побожна дама Евсевија, која је претходно сахранила тело мученика, поручила је његову слику, али уметник никако није успевао да постигне задовољавајућу сличност. Након што је Евсевија отишла, сликара је посетио један војник и понудио се да му позира (био је то, у ствари, св. Теодор). После тога Евсевија је прихватила слику и однела је у Евхаиту, где се, према речима писца панегирика, "чува до овог дана".[51]

Идентична прича о чудотворном настанку ове иконе испричана је и у житију св. Теодора Тирона које је крајем X века написао војсковођа Нићифор Уран,[52] а поменута је и у кондаку св. Теодору из једног патмоског кодекса XI века (*Cod. Patm. 213*).[53] Највероватније да Јован Мавроп, славни митрополит Евхаите (око 1050–1075), мисли на исту слику када говори о икони св. Теодора "пешадинца" као о централној тачки посебног празника који је привлачио масе ходочасника.[54]

Не улазећи у расправу о веродостојности свих прича о настанку прототипа ратничке слике св. Теодора, треба веровати да је таква слика у Евхаити сигурно постојала вековима јер су сачуване неке њене ране "копије". Данас најпознатија налази се у збирци икона манастира Св. Катарине на Синају (сл. 20). То је икона вероватно египатског порекла, датована у VI–VII век.[55] Светитељ (натпис са именом св. Теодора је још увек читљив) има физиономију какву препознајемо на многим његовим каснијим портретима, са црном косом, зачешљаном иза ушију и са дугом, у дну зашиљеном брадом. Обучен је у златни оклоп, украшен флоралним мотивима, испод којег је туника, док преко оклопа носи огртач. У десној руци држи копље завршено крстом, а левом се ослања на штит, током векова скоро сасвим истрвен.[56]

Слична представа св. Теодора – у десној руци светитељ носи дуго копље на коме је крст, а у левој штит – сачувала се на једној серији печата са идентичним иконографским решењем на аверсу.[57] Печати су настали највероватније негде између 550. и 650. године, обзиром да је на реверсу једног од њих (сл. 23а) очуван натпис са именом Петра, епископа Евхаите.[58] На свим познатим примерима светитељ има браду, а обучен је у војничку одећу

51 Delehaye, *Les légendes*, 194; Zuckerman, *The Reign*, 201.

52 F. Halkin, *Un opuscule inconnu du magistre Nicéphore Ouranos (La vie de S. Théodore le conscrit)*, AB 80 (1962), 310–311, 321–322. Уранов текст Евсевију помиње као царску принцезу, протерану због хришћанства из Рима у Амасију (град у близини Евхаите), а за слику светитеља каже да још увек стоји у његовој цркви.

53 P. Maas, *Kontakion auf den hl. Theodoros unter dem Namen des Romanos*, Oriens Christianus, N. S. II (Leipzig 1912), 48–63; Zuckerman, *The Reign*, 202.

54 Cf. Zuckerman, o. c., 202, где је оспорена претпоставка Н. Икономидиса да је икона о којој говори Мавроп представљала св. Теодора као мученика (Oikonomidès, *Le dédoublement*, 333). Проповеди Јована Мавропа издао је P. de Lagarde, *Johannis Euchaitorum metropolitae quae in codice Vaticano graeco 676 supersunt*, Abhandlungen der Hist.– Philol. Classe der Kgl. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen 28, 1881. У последње време делом Мавропа највише се бавио А. Карпозилос. Cf. А. Καρπόζηλος, Συμβολή στή μελέτη τοῦ Βίου καί τοῦ Ἔργου τοῦ Ἰωάννη Μαυρόποδος, Ἰωάννινα 1982.

55 Weitzmann, *Monastery of St. Catherine*, 36–37, pl. XV, LIX.

56 У манастиру Св. Катарине чува се још једна икона, датована у време око VII века, са представом св. ратника, црне косе и браде, левом руком ослоњеног на штит. Ратник на себи има пурпурну тканину, оклоп и хламиду. Иако је фигура веома оштећена, Вајцман је претпоставио да је реч о св. Теодору. Cf. Weitzmann, o. c., 37–38, pl. XVI, LX (поред светитеља је мања фигура, натписом идентификована као декан Лав, с рукама у ставу молитве).

57 Cf. Zacos, Veglery, *Lead Seals*, I/2, 1972, 790–794, N° 1282–1291, pl. 101.

58 Cf. Zacos, Veglery, o. c., 792–793, N° 1288, pl. 101 (с датовањем између 650. и 730. године). Сличан печат (на реверсу је представа св. Теодора са копљем и штитом) објавио је и V. Laurent (*Le corpus des sceaux de l'empire byzantin, t. V: L'église, part. I: L'église de Constantinople*, Paris 1963, N° 852), датујући га у VIII век, и поред помена евхаитског епископа Петра на аверсу. Лоран, наиме, сматра да је Евхаита у време издавања печата била архиепископија, без обзира на то што је у натпису исписана титула епископа.

Евхаита је епископско средиште постала почетком VI века, а највероватније је добила архиепископски ранг у доба Јустинијана (527–565). Cf. C. Mango, I. Ševčenko, *Two Inscriptions from Euchaita*, BZ 65/2 (1972), 379–384. Већ нотиција Псеудо-Епифанија, завршена средином VII века, Евхаиту помиње као аутокефалну архиепископију (cf. J. Darrouzès, *Notitiae episcopatuum Ecclesiae Constantinopolitanae*, Paris 1981, 3–9, 206), док Нотиција VII, приписана патријарху Николи I (901–907, 912–925), први пут означава Евхаиту као митрополију (cf. Darrouzès, o. c., 55, 77–78, 272). О целом питању cf. и Laurent, o. c., 585–590, 662–663; H.-G. Beck, *Kirche und Theologische Literatur im Byzantinische Reich*, München 1959, 167; J. Darrouzès, *Remarques sur des créations d'évêchés byzantins*, REB (1989), 220–221. С обзиром на податке о статусу Евхаите, печате с поменом епископа Петра најсигурније је

са огртачем. У левој руци држи штит ослоњен на земљу, а у десној копље завршено крстом, којим пробада змију на земљи. Са стране је представљен чемпрес, звезда или крст (сл. 23б).[59]

Сва је прилика да је св. Теодор као ратник био представљен и на једној таписерији из VI века, пронађеној у Египту (сада у Фог Арт музеју, у Кембрицу, САД).[60] На једном од два преостала фрагмента тканине види се светитељ (с нимбом) крупних очију, коврџаве косе и шиљате браде. На себи има хламиду, причвршћену округлом фибулом, а у десној руци држи усправљено копље, чији се врх више не види. До светитеља је био представљен још један ратник са истим ставом. На другом фрагменту таписерије видљиви су делови натписа: Ο ΑΓΙ(ΟC) ΘΕΟΔΟ(ΡΟC), који по свему судећи идентификују сачувану фигуру.

Представу св. ратника, врло блиску онаквој какву смо видели на раним печатима из Евхаите, сусрећемо и на златном прстену који је улазио у састав ризнице накита пронађене у Сирији и датоване у касни VI век.[61] Брадат светитељ, са панциром и плаштом (везаним на десном рамену фибулом), држи десном руком копље са крстом на врху и њиме пробада змију, а левом руком придржава штит. У левом углу је монограм, вероватно са именом власника прстена (сл. 24).

И Британски музеј чува две сличне представе св. ратника. Оне тешко могу бити сасвим прецизно датоване, али по свом иконографском решењу вероватно припадају раном периоду. На бронзаном прстену (каталошки број 127) представљен је брадат ратник с мачем, штитом и дугим копљем–крстом,[62] док је златни пекторални крст (N° 287) украшен фигуром Богородице Оранте којој се клањају два анђела. Изнад Богородице је Христ, а испод ње је св. ратник, брадат, с копљем–крстом у десној и штитом у левој руци.[63]

Следеће важно сведочанство о раном постојању иконографског типа св. Теодора–ратника могао би да буде један од печата из некадашње колекције Гистава Шлумбержеа (сл. 25). На аверсу печата је фигура св. Теодора са копљем и штитом у рукама, док је на реверсу натпис с именом власника. Како је печат припадао партији Плавих, која је имала важну улогу у политичком животу Византије све до почетка VIII века, он је датован у VII или VIII век.[64]

Још увек није сасвим јасно како су изгледале најстарије представе св. Теодора у зидном сликарству. Хагиографски извор који говори о представи овог светитеља на капији Евхаите, у оквиру сцене спашавања града од непријатељске опсаде, не даје опис његове фигуре.[65] Извесну слику о раној ратничкој иконографији св. Теодора у монументалној уметности

датовати у период између почетка VI и средине VII века. О датовању осталих печата cf. Zacos, Veglery, o. c., 790–794 ("550–650").

59 Laurent, *Le corpus*, t. V/1 (N° 936), t. V/3, 1972 (N° 1868), је објавио још један тип печата са св. ратником у панциру и са штитом (на аверсу), али са натписом који помиње митрополита Јована (на реверсу). Лоран сматра да је реч о св. Теодору (због змије коју представљени светитељ убија), а печат датује у крај VII века, помишљајући да је Јован био митрополит Амасије, града који је, такође, био важно средиште култа св. Теодора, а као митрополија се помиње већ средином VII века (cf. Darrouzès, o. c., 3–9, 204).

60 N. Patterson Ševčenko, *Two fragments of a textile with St. Theodore (?)*, in: Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Catalog of the exhibition at the Metropolitan Museum of Art, Nov. 1977 – Febr. 1978, ed. K. Weitzmann, New York 1979, 549–550, N° 494.

61 M. C. Ross, *Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, , II, Washington 1965, 135, 137–138, pl. XCVIII/N (са датовањем у VI век, према новчићу Јустинијана I, уграђеном у један део накита из ризнице).

62 Dalton, *Catalogue*, 21, N° 127. Прстен има уграviран натпис ΧΡΥCΑΦΙΟΥ ΘΕΟΔΩΡΑC, а Далтон га "смешта" у групу широко датованих предмета – од VI до XIII века.

63 Dalton, o. c., 47, N° 287, pl. IV.

64 G. Schlumberger, *Sigillographie de l'empire byzantin*, Paris 1884, 143–144. Последњи значајни помени партија Хиподрома у вези су са свргавањем царева Јустинијана II (695) и Филипика (713); cf. М. Я. Сюзюмов, *Социально–экономические отношения и государственный строй в Византии в конце VII – середине IX в.*, in: История Византии (ред. С. Д. Сказкин), II, Москва 1967, 44, 47. Будући да се "циркуске" партије у изворима јављају још неко време, датовање печата, и поред архаичне иконографије, треба прихватити с резервом. Cf. Г. Острогорски, *Историја Византије*, Београд 1959[2], 85–87, 201 (с литературом); P. Schreiner, *Demen*, in: Lexikon des Mittelalters III, München/Zürich 1984, 686; M. McCormick, *Demoi*, in: ODB 1, 608–609; idem, *Factions*, ODB 2, 773–774.

65 Cf. нап. 35 supra. Св. Григорије из Нисе (IV век) у похвали св. Теодору помиње представе јуначких дела светитеља које су декорисале његов мартиријум, највероватније у Евхаити, али ни он не даје никакве описе фигура. Cf. C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312–1453. Sources and Documents*, Englewood Cliffs 1972, 36–37.

пружа нам само фреска с краја VIII века пронађена у северном броду катедрале у Фарасу,[66] једном од најважнијих центара средњовековне Нубије.[67] Представљени светитељ на себи има тунику, панцир и плашт. У десној руци држи копље којим убија змију, а у левој носи штит. Лице је скоро сасвим оштећено, а од натписа се сачувало само АГЮС (сл. 21).

Неки истраживачи су у описаној фигури препознали св. Ђорђа,[68] али таква претпоставка вероватно није тачна јер се чудо св. Ђорђа са змајем у источнохришћанској уметности први пут јавља, судећи по сачуваним споменицима, тек крајем X и почетком XI века у Кападокији (капела бр. 6 у Геремеу, Св. Варвара у Соганлеу),[69] док је у хагиографској традицији оно најраније забележено у једном грузијском рукопису с краја XI века.[70] С друге стране, прича о св. Теодору као змајеубици настала је знатно раније. Поред печата из Евхаите, то потврђују енкомион светитељу написан у VIII веку и неки рани египатски извори.[71] Уз то, на најстаријим сачуваним коњаничким представама св. Ђорђа славни кападокијски мученик увек пробада људску фигуру и он ће тек касније, изгледа управо под утицајем већ раширене легенде о св. Теодору–змајеубици, бити представљан у борби са аждајом.[72] Проистиче, дакле, да има више основа да се св. ратник из Фараса поистовети са св. Теодором, мада ни таква идентификација не може бити прихваћена са потпуном сигурношћу.

66 K. Michalowski, *Faras. Die Wandbilder in den Sammlungen die Nationalmuseums zu Warschau*, Warszawa/Dresden 1974, 124–128, слика на стр. 125

67 Мада је нубијска црква била монофизитска, већ од средине VIII века фреске су постале важан елемент унутрашње декорације њених култних грађевина, а најстарија сачувана дела приписују се, због иконографских карактеристика и грчких натписа, византијским уметницима који су у доба иконоклазма стизали и до најудаљенијих хришћанских земаља. Cf. S. Jakobielski, *Faras*, III, Warszawa 1972, 67–72; M. Martens, *Observations sur la compositions du visage dans les peintures de Faras (VIIIe – IXe siècles)*, in: ÉT VI (1972), 209. О византијским утицајима на сликарство Нубије cf. Michalowski, *Die Kathedrale*, 106–113; K. Weitzmann, *Some Remarks on the Sources of the Fresco Painting of the Cathedrale of Faras*, in: Nubische Kunst aus Faras, Wien 1970, 327–328. Грчке уметнике доводио је и фараски епископ Игњатије (766–802), у чије време се датује поменута фреска, сада у Народном музеју Варшаве. Cf. Martens, o. c., 233–236; Michalowski, o. c., 128. О Фарасу као административном и културном центру средњовековне Нубије cf. Jakobielski, o. c., 19–25 (аутор датује оснивање епископије у Фарасу у 617. годину).

68 Cf., нпр., Michalowski, o. c., 124–128 (аутор не искључује могућност да је реч о представи св. Теодора). Martens (o. c., 220–221, fig. 11) се не упушта у идентификовање светитеља.

69 За капелу бр. 6 у Геремеу cf. G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce*, I/1, Paris 1925, 97; M. Restle, *Die Byzantinische Wandmalerei in Kleineasien*, II, Recklinghausen 1967, sh. VIII (с датовањем у др. пол. X века). За Св. Варвару у Соганлеу cf. Jerphanion, o. c., II/1, 1936, 322–323, pl. 189/2; Restle, o. c., III, sh. XLVI, T. 436 (живопис је натписом датован у 1006. или 1021. годину).

70 Cf. Е. Л. Привалова, *Павниси*, Тбилиси 1977, 70–73 (са старијом литературом у вези са овим чудом св Ђорђа); Ch. Walter, *The Cycle of Saint George in the Monastery of Dečani*, in: Дечани и византијска уметност средином XIV века (Међународни научни скуп поводом 650 година манастира Дечана, септембар 1985), Београд 1989, 350–353. В. Н. Лазарев сматра да је чудо св. Ђорђа са змајем добило литерарни облик најкасније у IX веку, с обзиром на ране примере из Кападокије. Cf. Лазарев, *Новый памятник*, 70, 77. У вези најстаријих представа чуда са змајем cf. и стр. 578–579 infra.

71 У Египту је св. Теодор познат као змајеубица још од прве трећине VII века. Cf. W. Hengstenberg, *Der Drachenkampf des heiligen Theodor*, Oriens Christianus, N. S. II (1912), 78–106, 241–280, N. S. III (1913), 135–137; у сачуваним грчким текстовима легенда је први пут описана у поменутом енкомиону из седамдесетих година VIII века (BHG 1764). Cf. Delehaye, o. c., 183–201; Hengstenberg, o. c., 88–91; Zuckerman, *The Reign*, 200. Поред тога, на најстаријим сачуваним представама св. Теодора као коњаника увек је представљана светитељева борба са змајем. Cf. Dalton, *Catalogue*, 111, 175, N° 548, 990–991; W. F. Volbach, *Un medaglione d'oro con l'immagine di S. Teodoro nel Museo di Reggio Calabria*, in: Archivio storico per la Calabria e la Lucania 13/II (Roma 1943), 65–72, fig. 1; Привалова, o. c., 64; К. Балабанов, Ц. Крстевски, *Теракотни икони од Виница*, Скопје 1991, 5, 14, N° 42–43.

72 О иконографском типу коњаничке представе св. Ђорђа, који копљем убија човека, понекад означеног као Диоклецијан, cf. Привалова, o. c., 64–66 (са примерима из Грузије); Walter, o. c., 352. О утицају житија св. Теодора на појаву легенде о св. Ђорђу као змајеубици cf. Delehaye, *Les légendes*, 127; Лазарев, o. c., 77. Претпоставку да је легенда о борби св. Теодора са змајем настала пре исте легенде о св. Ђорђу потврђују и споменици где су ова два светитеља заједно представљени као коњаници – на свим сачуваним примерима св. Теодор убија змаја, а св. Ђорђе пробада људску фигуру. Cf. Ш. Я. Амиранашвили, *История грузинской монументалной живописи*, I, Тбилиси 1957, 152; Привалова, o. c., 64; S. Der Nersessian, H. Vahramian, *Aght'mar*, Milano 1974, 83, fig. 51–52; Weitzmann, *Sinai Icons*, 71–73, pl. XXIX, XCVII; Н. А. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, *Живописная школа Сванетии*, Тбилиси 1983, 18–106, сл. 10, 13, 14, 17, 26, Т. 24–27, 48, 60.

Да је иконографски тип мученика–ратника врло брзо распрострањен по целом источнохришћанском простору потврђују рељефи две стеле из старог јерменског града Одзуна (данас Узунлар). Стеле су смештене испод лукова својеврсне меморијалне грађевине, поред које је саграђена велика базилика. Обе су четворостране, од пешчаника, са рељефима распоређеним у неколико редова.[73] Датују се различито, у период од V до краја VII века, али је сигурно да су подигнуте пре арабљанских освајања јерменских земаља у другој половини VII века.[74] На јужној стели, испод сцене Три Јевреја у пећи, представљен је један свети ратник са дугим копљем–крстом у десној и са округлим штитом у левој руци (сл. 22). Светитељ носи дугу тунику, а преко ње има панцир. Лице му је веома оштећено па га је тешко идентификовати. Ипак, на основу онога што се сада види најоправданије је помишљати на св. Теодора.[75]

Други мученик за кога се сме тврдити да је врло рано представљан с војничком опремом јесте св. Ђорђе. Најстарије сачувано сведочанство о томе је бронзани крст пореклом из сиријског града Емесе (данас Хомс), датован у последњу четвртину VI века.[76] Крст у горњем делу има кружни додатак на коме је натпис: K(YPI)E BOHΘI ΓENNAΔIAN; ΦΩC ZΩH, док је на крацима крста исписана молитва извесног Теогниса, упућена св. Ђорђу: +AΓIE ΓEΩPΓI+ BOHΘH+ AΓIE ΓEOPΓI BOHΘI MECEBPIΨ KATA ΘEOΓNI.[77] У дну крста представљен је св. Ђорђе у ратничкој униформи, с панциром и дугим плаштом који му сеже до листова. У левој руци држи штит, а десном узима за руку донатора, палог на колена (сл. 26).[78]

Приближно из истог или, можда, из нешто мало каснијег времена потиче фреска са фигуром св. Ђорђа, насликана на једном од стубова северне цркве Аполоновог манастира у Бауиту.[79] Светитељ је представљен као младић без бркова и браде, са густом косом која му прекрива уши и са карактеристичним крупним очима. Обучен је у војничку одећу, а у десној руци држи копље. Лево од ореола сачувао се натпис ГЕΩРГІОС (сл. 27).

Иконографски тип мученика–ратника појавио се, изгледа, одавно и на територијама које су биле под јурисдикцијом Рима. Наиме, међу предметима пронађеним на локалитету Виничко кале (код Винице у Македонији)[80] налази се и неколико плочица од теракоте са заједничком представом св. Христофора Кинокефала и св. Ђорђа.[81] Оба светитеља копљима убијају демоне у виду змија са људском главом (сл. 28). Св. Ђорђе (натписом означен као GEORGIUS) осим копља држи и штит, а на себи има тунику и плашт, причвршћен фибулом на левом рамену.

73 N. Stepanian, *L'art décoratif de l'Armenie médiévale*, Leningrad 1971, 17, pl. 27–29; S. Der Nersessian, *L'art arménien*, Paris 1977, 63–66, fig. 38, 40–41; N. Thierry, *Le culte des images d'après les reliefs figurès aux VIe et VIIe siècles*, Archéologia 126 (Dijon–Paris, janvier 1979), 10–17, fig. 2–3 (на стр. 14); Л. А. Дурново, *Очерки изобразительного искусства средневековой Армении*, Москва 1979, 25–37, сл. 4–5.

74 Stepanian, o. c., 17 (датује стеле у VI век); Der Nersessian, o. c., 23, 61 (VII век); Thierry, o. c., 10–17 (VI–VII век); Durnovo, o. c., 30, 37 (почетак VI или, вероватније, V век).

75 На истој страни суседне стеле, у истој зони, налази се рељеф са представом још једног св. ратника, с мачем у левој, а копљем–крстом у десној руци. Cf. Der Nersessian, o. c., 63, fig. 41.

76 G. Schlumberger, *Monuments byzantins inédits*, in: Florilegium ou recueil de travaux d'érudition dédiés à M. Melchior de Vogüé, Paris 1909, 555–559; H. Leclercq, *Emésène*, DACL IV/2, 1921, 2728–2730, fig. 4057; Grabar, *Martyrium*, II, 86–88. Емесу су почетком VII века освојили Арабљани и била је под византијском контролом још само накратко у X веку. Cf. C. Colpe, *Emesa*, in: Der Kleine Pauly Lexikon der Antike, II, Stuttgart 1967, 257–258; M. M. Mango, *Emesa*, ODB 1, 690.

77 Овај Теогнис могао би да буде идентичан са истоименим војсковођом из времена цара Тиберија Константина (578–582). Cf. Schlumberger, o. c., 556 (аутор се ослања на усмено саопштење А. Грегоара).

78 В. Н. Лазарев у студији о иконографији св. Ђорђа ратника у византијској и руској средњовековној уметности помиње овај сиријски крст, али уз констатацију да је реч о представи св. Ђорђа као мученика, чија је основна улога посредништво између верника и Бога; cf. Лазарев, *Новый памятник*, 68. Управо је, међутим, крст из Емесе један од најважнијих споменика раног периода због којих се мора оспорити закључак Лазарева (Ibidem, 76) да иконографски тип св. Ђорђа као ратника није формиран пре IX века.

79 Cf. J. Clédat, *Baouit*, DACL II/1, 1925, 222, fig. 1263. Сматра се да је црква саграђена у доба Јустинијана I (527–565). Cf. ibidem, 219.

80 О јурисдикцији Рима над већим делом Балкана све до средине VIII века cf. Г. Острогорски, *Моравска мисија и Византија*, in: idem, *Сабрана дела*, IV, Београд 1969, 70–71.

81 K. Balabanov, V. Popovska–Korobar, *Ikone iz Makedonije*, Zagreb 1987, 9–11, 35–36, 99; К. Балабанов, Ц. Крстевски, *Керамичке иконе из Винице*, Београд 1991, 3–16, N° 54–60.

Мада још увек није разрешено питање правог значења и намене виничких плочица,[82] већ сада је јасно да су ове представе од великог значаја за расправу о почецима јављања "ратничке" слике хришћанског светитеља, с обзиром да је датум њиховог настанка несумњиво веома ран – на основу археолошких и палеографских података све плочице су датоване у период од V до VI века.[83]

За анализу ране иконографије св. Ђорђа значајан је и један печат из Шлумбержеове збирке, опет у вези са демама. Натпис на реверсу помиње протодемарха Јована, због чега се може веровати да је печат настао пре средине VIII века.[84] На аверсу је фигура св. Ђорђа, слична оној са крста из Емесе. Светитељ је представљен као ратник, у туници, панциру и са дугим плаштом. У левој руци држи штит, а уз десно раме ослонио је копље. На печату се сачувао и натпис: Ο Α(ΓΙΟΣ) ΓΕΩΡΓΙΟΣ (сл. 29).

И хагиографски извори потврђују рано постојање слике св. Ђорђа у војничкој униформи. Једно од чуда из житија славног мученика, у рукописима редовно присутно почев од XI века, а по пореклу веома старо јер се везује за његов мартиријум у Лиди (Диосполису) и за арабљанска освајања Палестине у VII веку, доноси причу о Арапину који је покушао да уништи слику светитеља, али је на чудесан начин био убијен. Према овој легенди св. Ђорђе је на слици био представљен као ратник, у панциру и с копљем у руци.[85]

При анализи појаве првих представа мученика као ратника морају се поменути и слике чудесне визије св. Евстатија Плакиде. Илустрација најважнијег дела легенде о св. Евстатију, где је описано како се римском војсковођи Плакиди за време лова јавио Христ (у виду јелена), после чега је постао хришћанин и претрпео страдање, нарочито је била популарна, судећи по сачуваним примерима, у Кападокији и Грузији.[86]

Док су три најраније кападокијске представе веома оштећене (базилика Св. Јована Претече у Чаушину, црква бр. 3 у Маврукану и црква Св. Стефана у селу Џемил)[87] па не могу да дају прецизну представу о изгледу св. Евстатија, један рани пример из Грузије – барељеф стеле која је некад служила као постоље крста пободеног у пустињи Давид-Гареџа, показује св. Евстатија у војничком оделу какво се користило у централној Азији и на Кавказу (оно веома подсећа на одело св. ратника са стеле из Одзуна). Јашући на коњу, светитељ луком и стрелом гађа јелена, између чијих рогова је представљена Христова глава (сл. 30).[88]

"Ратничка" иконографија јавља се и на бројним ампулама са представом св. Мине. Те представе су специфичне утолико што светитељ на себи има одећу легионара, али је без оружја, будући да је на ампулама понављана слика–прототип св. Мине као оранта из светилишта у коме су биле израђиване (сл. 31). Св. Мина је у већини случајева представљен као млад човек, у тзв. мускулатурном панциру, огрнут раскошним палудаментумом,[89] по угледу

82 Тек ће детаљна истраживања показати да ли је у случају виничких представа св. Ђорђа реч о једној од варијанти прастаре теме победе добра над злом или је у питању зачетак илустровања конкретног догађаја, описаног у хагиографским текстовима о славном кападокијском мученику. Cf. стр. 577 и нап. 69–72 supra.

83 Cf. Балабанов, Крстевски, о. с., 14–15, 20 (аутори као *terminus post quem* наводе крај IV века); С. Пејић, *Изложба Икone iz Makedonije у Загребу*, Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе 19 (Београд 1987), 315–317 (ту су, на основу иконографских и палеографских особина натписа, плочице датоване у позни VI век).

84 Schlumberger, *Sigillographie*, 144. О термину демарх cf. A. Kazhdan, M. McCormick, A. M. Talbot, *Demarchos*, ODB 1, 602–603 (први пут се у изворима јавља 602. године). Cf. стр. 576 и нап. 64 supra.

85 Привалова (*Павници*, 111–112) доноси руски превод текста овог чуда према рукопису Н–600 Института рукописа Академије наука Грузије у Тбилисију. Cf. и Mark–Wiener, *Narrative cycles*, 7, где је прича цитирана према Aufhauser, *Miracula S. Georgii*, 10–11.

86 Тамо јој је најчешће придавано апотропејско и сотериолошко значење. Cf. N. Thierry, *Le culte du cerf en Anatolie et la vision de Saint–Eustathe*, Dossiers. Histoire et archeologie, N° 121 (Dijon, novembre 1987), 62–79 (са старијом литературом на стр. 97).

87 Thierry, о. с., 68–69 (са цртежима наведених примера).

88 Стела се чува у Историјском музеју у Тбилисију, а датована је у VII век. Cf. Thierry, о. с., 72; о овом и другим сродним споменицима из Грузије cf. и A. A. Saltykov, *La vision de saint Eustache sur la stèle de Tsebelda*, CA 33 (1985), 5–15, fig. 9; T. Velmans, *L'église de Zenobani et le thème de la Vision de saint Eustache en Géorgie*, CA 33 (1985), 30–49.

89 Cf. Dalton, *Catalogue*, 154, N° 860, pl. XXXII; Leclercq, *Ampoules*, 1725, fig. 449; idem, *Saint Ménas*, 380–385, pl. 7977–7980. Kiss (*Les ampoules*, ET 7, 1973, 154, fig. 1–5) дели производњу ампула св. Мине на три периода: у првом, од 480–560, доминира представа св. Мине оранта, уоквирена ловоровим венцем; у другом периоду (од 560–610) најраширенији је тип слике св. Мине, окруженог са две камиле; у трећем, од 610–640, тај мотив се канонизује, поставши крута схема. Cf. о ампулама св. Мине и нап. 15 supra.

на представе римских царева у војничкој униформи, познате са новца кованог од II до VII века (сл. 32).[90]

Врло сличне костиме имају и двојица ратника са копљима у рукама, чије фигуре красе једну античку гему од црног оникса (сл. 33).[91] Уз њих је у непознато време рука неког хришћанина уграварала имена св. Сергија и св. Вакха, што на непосредан начин показује тесну иконографску и идеолошку везу хришћанске слике св. ратника са њеним античким узорима.

За разлику од датума "христијанизације" ове геме, време настанка кутије за писаљке византијског писара Памиоса, из Антиноополиса у Египту, која је исто толико значајна за познавање ране иконографије св. ратника, може да се утврди приближно тачно.[92] Имајући у виду историјске околности, примитивну иконографију и необичну, можда гностичку, литанију исписану у дну кутије, чини се да овај предмет није могао настати после средине VII века.[93] Светитељ, представљен у војничкој униформи, у левој руци држи штит ослоњен на земљу, а у десној носи копље којим пробада змију са људском главом. Његова идентификација је прилично једноставна обзиром да добро очувани натпис са врха кутије осим имена власника садржи и име св. Филотеја (ΑΓΙΕ ΦΙΛΟΘΕ ΒΟΗΘΙ ΤΩ ΔΟΥΛΩ СΟΥ ΠΑΜΙΩ).[94] Додуше, једини мученик с таквим именом кога помињу менолози и синаксари цариградске цркве изгледа да није уживао значајнији култ на територијама Царства. Зна се једино да је страдао у доба Диоклецијана, у Самосати (на горњем Еуфрату, данас Самсат у Турској), заједно са шесторицом другова (празнују се 29. I),[95] али нису познати грчки рукописи с његовим актима нити има помена да је у Цариграду или у неком другом важнијем центру постојала црква посвећена св. Филотеју.[96] Решење, међутим, пружају коптски менолози. Они помињу (под датумима 10. и 11. I)[97] истоименог мученика из Антиохије, који је био веома поштован у Египту, о чему сведоче бројне цркве подигнуте у његову част.[98] Да је овај светитељ био представљен на кутији из Антиноополиса указује и то што један палимпсест (такође коптски) помиње у вези са св. Филотејем из Антиохије св. Виктора, мученика страдалог у доба Диоклецијана, управо у Антиноополису.[99]

Осим описаних предиконоборских представа св. мученика с војничком опремом постоји и неколико њима савремених дела одговарајуће иконографије, али са фигурама светитеља које је врло тешко идентификовати. Такви су, на пример, дрвена плочица коптског порекла, из Берлина, са ликом непознатог св. ратника (сл. 35)[100] и бронзани *exagium* из Британског музеја, датован у V или VI век, са представом двојице св. ратника наоружаних

90 За новац из доба Антонина (138–161) cf. G. Lafaye, *Nimbus*, DS IV/1, 85, fig. 5321; за новац Гордијана (238–244) cf. D. R. Sear, *Roman Coins and Their Values*, London 1989[4], N° 2499, pl. 7; за новац Аркадија (395–408) cf. J. Sabatier, *Description générale des monnaies byzantines frappées sous les empereurs d'Orient depuis Arcadius jusqu'à la prise de Constantinople par Mahomet II*, Paris 1862 (repr. Graz 1955), pl. III/10, IV/10; за новац Ираклија (610–641) cf. D. R. Sear, *Byzantine Coins and Their Values*, London 1987[2], 161, N° 789.

91 H. Leclercq, *Gemmes*, DACL VI/1, 1924, 857, fig. 5143.

92 H. Omont, *"Étui à calames d'un scribe byzantin découvert en Égypte"*, Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France (Paris 1898), 330–332; H. Leclercq, *Calame*, DACL II/2, 1925, col. 1581–1582, fig. 1861.

93 Omont, o. c., 331–332. Арабљанским заузимањем Александрије (646) Византија је дефинитивно изгубила Египат. Cf. Острогорски, *Историја*, 130. О Антиноополису cf. P. Grossmann, *Antinoöpolis*, ODB 1, 112–113 (град је био седиште епископије од раног IV века).

94 И уз фигуру светитеља исписан је натпис с његовим именом.

95 Св. Филотеј није поменут у менологу Василија II (Vatic. gr. 1613), али је регистрован у неколико других цариградских синаксара XI и XII века, cf. Сергий, *Полный месяцеслов*, т. I/ч.2, 10, 136; т. II/ч.1, 25; Syn. CP, 431.

96 Cf. Halkin, *BHG*, I–III; Janin, o. c. (нап. 9 supra).

97 Cf. Сергий, o. c., т. II/ч.3, 9. Према менологу једног коптског јеванђеља из 1338. године св. Филотеј је слављен 10. I, а према коптском прологу из 1425. његов помен пада 11. I. Како је и овај св. Филотеј страдао у време Диоклецијана могуће је да је идентичан са св. Филотејем из Самосате, кога је грчка црква, као што је поменуто, славила 29. I. Познато је да су у коптским и етиопским менолозима многи општехришћански светитељи, па чак и велики празници, забележени под различитим датумом у односу на календар Васељенске цркве. Cf. Сергий, o. c., т. I/ч.1, 317–323.

98 Cf. P. Peeters, *Bulletin des publications hagiographiques*, AB 24 (1905), 396–397; J.-M. Sauget, *Filoteo*, in: Bibliotheca Sanctorum, 5, 805–808.

99 Cf. Peeters, o. c., 395–397. Cf. и Сергий, o. c., т. I/ч.1, 320; II/ч.3, 23. Овај св. Виктор је слављен 22. IV.

100 Cf. H. Leclercq, *Musées de Berlin*, DACL II/1, 792, fig. 1533.

копљем и штитом (сл. 36).[101] Они нападају леопарда па би се могло претпоставити да је реч о св. Сергију и св. Вакху. Наиме, колико нам је познато, једино је св. Сергије међу хришћанским светитељима представљан у борби са оваквом врстом звери.[102] На исту идентификацију фигура са *exagium*-а упућују и младолике физиономије светитеља,[103] као и хагиографски подаци о славним мученицима из Сирије.[104]

Св. Теодор, св. Ђорђе, св. Евстатије, св. Мина и св. Филотеј (вероватно им треба прикључити св. Сергија и св. Вакха), за које имамо потврде захваљујући очуваним споменицима, нису једини светитељи који су веома рано представљани у униформи и с оружјем. Писани извори нас обавештавају да су пре средине IX века још неки мученици ушли у ред св. ратника. То се првенствено односи на св. Димитрија, једног од тројице светитеља који ће у каснијим временима најчешће бити представљани као ратници. Истраживања П. Лемерла показала су да је врло вероватно таква слика св. Димитрија постојала у славној солунској базилици.[105] Ова претпоставка углавном је заснована на тексту шестог чуда из тзв. Анонимног зборника чуда св. Димитрија, написаног крајем VII века. Ту је описано спасавање епископа Кипријана из Бизацене (Северна Африка), кога су на путу за Цариград ухватили гусари Словени. Легенда каже да се епископу за време молитве јавио младић у војничкој униформи. Представивши се као Димитрије из Солуна, предложио му је бекство. После осам дана они стижу пред Солун, али младић изненада нестаје. Кипријан га узалуд тражи по граду и на крају улази у базилику да би захвалио Господу на спасењу. Тада на једној од слика у цркви препознаје свог младог спасиоца.[106]

Настанак "ратничког" типа слике св. Димитрија доведен је у везу са појачаним претњама Солуну после 586. године и све јачим алузијама у хагиографским текстовима на војничку помоћ светитеља указивану грађанима Солуна.[107]

Круг мученика за које се зна да су врло рано били представљани у виду ратника може се проширити захваљујући св. Јовану Дамаскину. У једном од списа посвећених одбрани икона славни хришћански писац цитира место из житија св. Василија Великог, где је описана молитва овог светитеља (за кажњавање цара Јулијана) пред иконом на којој су били насликани Богородица и св. Меркурије. Према тексту житија, св. Василије је видео како Меркурије напушта икону и како се, затим, ускоро враћа са копљем умазаним крвљу.[108] Без обзира на легендарни карактер ове и других сличних хагиографских прича које су у вези са иконама, за анализу развоја иконографског типа св. ратника у средњовековној уметности Дамаскинов цитат је важан као потврда да у време његовог живота (рођен око 650, умро пре 753) није било нимало необично постојање слике св. Меркурија с копљем у руци.

101 Cf. E. Babelon, *Exagium*, in: DS II/1, 1892, 876, fig. 2851; Dalton, *Catalogue*, N° 483, 97–98.

102 Добар пример сачуван је на фасади јерменске цркве Св. Крста у Ахтамару (почетак X века), где св. Сергије убија пантера. Cf. Nersessian, Vahramian, *Aght'amar*, 83, fig. 51.

103 Од најстаријих времена св. Сергије и св. Вакх се представљају као голобради младићи. О иконографији ових светитеља cf. C. Weigert, *Sergius und Bacchus*, LCI 8, 329–330 (са најстаријим примерима).

104 За средњовековне грчке текстове житија cf. PG 115, 1005–1032; I. van den Gheyn, *Passio antiquior SS. Sergii et Bacchi nunc primum graece edita*, AB 14 (1895), 373–395; Syn. CP, 115–116. Стари српски преводи житија нису објављени. За модерне преводе пролошких и обимних житија св. Сергија и св. Вакха cf. *Житија светих* I = Епископ Николај Велимировић, *Охридски пролог*], Београд 1961, 794–795 (без навођења извора); Архимандрит Јустин Сп. Поповић, *Житија светих, за октобар*, Београд 1977, 151–160 (извори су наведени у књизи за месец јануар, на стр. 17).

105 Lemerle, *Note*, 1–10. Упоредивши информације које о представама св. Димитрија дају зборници чуда и најстарији сачувани споменици, аутор је дошао до закључка да у периоду пре иконоклазма преовлађује "конзулски" тип слике светитеља – у туници и свечаном плашту са тавлионом, али да су постојала још два типа: светитељ као орант, у једноставној туници (то је најстарији тип), и светитељ као војник.

106 Lemerle, *Les plus anciens recueils*, I, 234–239. Лемерл је сматрао да чудо са Кипријаном није дело истог аутора који је написао пет преосталих чуда Анонимног зборника. Угледни византолог претпоставља да прича има афричко порекло и да је настала највероватније пре 665, а да је затим накнадно придружена зборнику. Cf. Lemerle, o. c., II, 163–169.

107 Lemerle, *Notes*, 6–7; cf. стр. 572 и нап. 31-33 supra.

108 *S. Joannis Damasceni de imaginibus oratio I*, PG 94, 1277–1278. О хагиографским списима који убиство цара Јулијана приписују св. Меркурију cf. Delehaye, *Les légendes*, 96–100.

* * *

У потрази за грађом потребном за расветљавање развоја иконографије мученика–ратника у предиконоборском периоду наилази се понекад и на документе доста штуре садржине. Тако, на пример, натпис из Аназарба у Киликији, датован у почетак VI века, само региструје постојање слике св. Мине која је некада украшавала конху апсиде тамошње цркве посвећене александријском мученику.[109] Неколико представа св. Ђорђа узгред је поменуто у житију св. Теодора Сикеота (умро 613),[110] односно у описима галског епископа Аркулфа са његовог пута у Цариград и Палестину (др. пол. VII века).[111] Цитирајући синајског монаха Анастасија (умро убрзо после 700.) Јован Дамаскин говори о слици св. Теодора из месташца Карсатас код Дамаска коју су Арабљани погодили стрелом и због тога били кажњени.[112] Зборник чуда св. Артемија, написан у Цариграду нешто пре 668, доноси причу о чудесном исцељењу једног болесника у цркви Св. Јована Претече, где су биле пренесене мошти св. Артемија.[113] Ту је описано како се пацијент пробудио исцељен, нашавши у руци печат са светитељевим портретом.[114] У истом зборнику помиње се да су на олтарској прегради цркве били насликани Христ, анђели, св. Артемије (лево) и св. Јован Претеча (десно).[115] У једном свом писму, истичући да такву веру није видео ни у Израелу, св. Теодор Студит честита спатарију Јовану што је на крштењу свог сина као сведока изабрао икону св. Димитрија.[116]

Мада се из цитираних извора не види у ком иконографском виду су св. Мина, св. Ђорђе, св. Теодор, св. Артемије и св. Димитрије били представљени, ми их ипак наводимо јер скоро сви потврђују снажно веровање хришћана (овде више пута наглашено) у постојање мистичне везе између слике и њеног архетипа – веровање које је свакако било у основи употребе икона као апотропејона и паладијума градова и војски у доба рата.[117] Ту околност користимо да се још једном вратимо на питање фактора одлучујућих за појаву иконографије св. ратника у уметности раног средњег века. У претходним деловима ове расправе било је, наиме, речи о томе да су потреба војника за натприродним заштитницима и вера у магичну моћ религиозних слика били укорењени на територијама Царства још од паганских времена и да су се одржали вековима након легализације хришћанства.[118] Описано је, такође, настављање праксе уведене од античких иконографа да се *dei militares*, односно заштитници у рату, представљају са опремом војсковођа и официра. Па ипак, веровање Византинаца у војничку помоћ и заштиту од стране светитеља или њихових слика у рату, а посебно представљање тих заштитника с ратничком опремом не би било исправно сматрати само последицом механичког преношења античких обичаја у Византију као државу наследницу Римске империје. И поред великог доприноса званичне римске уметности формирању "речника" ранохришћанске уметности, сасвим је сигурно да је веома важну улогу при настајању "ратничког" типа слике светих мученика имала и црква, која је увек настојала да уложи одређени идеолошки смисао у представе својих светитеља, поготово у данима борбе за христијанизацију свих делова Царства.

109 F. Halkin, *Inscriptions grecques relatives à l'hagiographie*, AB 71 (1953), 346–347; idem, *Recherches et documents d'hagiographie byzantine*, Bruxelles 1971, 87–91.

110 A.–J. Festugière, *Vie de Théodore de Sykeon*, Bruxelles 1970, I, 29; II, 31–32. Овде је описана визија старице Елпидије која је у сну видела младића велике лепоте "у блиставој одећи, са коврдавом косом сјајном као да је од злата, сличног представама светог мученика Ђорђа". Житије је написао светитељев ученик Георгије, а најстарији рукопис (*Marc. gr. 359*) потиче из X века. Cf. ibidem, I, I–XXV.

111 *Sancti Adamnani abbatis Hiiensis De locis sanctis ex relatione Arculfi episcopi Galli libri tres, lib. III, cap. IV*, Patrologia latina (=PL) 88, Paris 1850, 810–813 (repr. Turnhout 1978). Аркулф је описао слику св. Ђорђа са мермерног стуба из Диосполиса, на којем је, наводно, светитељ био бичеван, док на другом месту говори о човеку који се слици св. Ђорђа обраћа *quasi ad praesentem Georgium*. О овом cf. и Kitzinger, *The Cult of Images*, 108, 153.

112 PG 94, 1393–1394 (*De imaginibus oratio III*). Cf. стр. 579 и нап. 85 supra, за сличну причу о св. Ђорђу.

113 P. Maas, *Artemioskult in Konstantinopel*, Byzantinisch–Neugriechische Jahrbücher 1 (Berlin 1920), 377–380; Delehaye, *Les recueils*, 32–38. О поменутој цариградској цркви Св. Јована Претече cf. Janin, *La géographie ecclésiastique*, 58; C. Mango, *On the History of the Templon and the Martyrion of St. Artemios at Constantinople*, Зограф 10 (1979), 40–43.

114 Delehaye, *Les recueils*, 32; Kitzinger, *The Cult of Images*, 114.

115 Maas, o. c., 379; Mango, o. c., 43, fig. 2.

116 PG 99, 961–964 (*Epistolae I, 17*).

117 Cf. стр. 570–574 supra.

118 Cf. стр. 572–574 supra.

Познато је да је у временима прогона хришћанска црква строго забрањивала својим припадницима војну службу.[119] Након Миланског едикта антимилитаристички став је нагло напуштен. Већ 314. године, на сабору у Арлу, прети се анатемом и ускраћивањем причешћа онима који одбију војну службу.[120] Од тог времена црква почиње да врши снажан уплив у редове војске,[121] чији ће већи део, и поред свега, још дуго бити изразито паганski настројен.[122] У таквим условима морало је да дође до уметања или наглашавања војничких карактеристика у хагиографији, а затим и у иконографији неких светитеља, првенствено мученика. Треба, међутим, одмах рећи да хришћанска црква није никада у потпуности напустила првобитни концепт мученичког лика: редакције житија усмерене првенствено на страдалничке подвиге мученика за веру и иконографија сагласна с таквим редакцијама (слика светитеља у туници и огртачу, с крстом у руци или у ставу оранта) биће задржани у источнохришћанском свету вековима. Али, упоредо са развојем старог типа, врло рано је из велике групе мученика издвојен један број оних које ће уметници често представљати и као ратнике. *При томе су критеријуми иконографа били прилично једноставни: најпоштованији* међу онима којима хагиографски текстови приписују војничко занимање добили су још један, адекватнији тип представе.[123]

Постојање чврсте везе између биографије и начина представљања мученика–ратника је несумњиво. Најстарији хагиографски списи о св. Теодору и св. Ђорђу јасно истичу њихову војничку професију.[124] Св. Евстатије (некада Плакида) већ је у првој реченици једне од редакција житија означен као ἄρχων τῶν στρατιωτικῶν.[125] Текстови истог рода надахнути подвизима св. Мине говоре да је он био Египћанин на служби у римским трупама смештеним у Фригији.[126] Слична су и акта многих других светитеља, али је у овом контексту најважније поменути пример св. Димитрија. Он показује да су у круг мученика представљаних с ратничким ознакама могли да уђу и светитељи чија веза са војничким послом у тексту житија није била директно истакнута, али им неки други, било хагиографски било литургијски списи приписују различите јуначке подвиге у ратовима, при непријатељским опсадама градова и слично.[127]

Док су, дакле, околности у којима се појављује нови тип представе мученика прилично јасне и док су "иницијатори" његовог стварања углавном препознатљиви, још увек није могуће сасвим прецизно утврдити када се сама појава догодила. *Terminus post quem* могла би бити година у којој је црква на сабору у Арлу (314) званично престала да спречава

119 Cf. H. Leclercq, *La répugnance au service militaire*, DACL I/1, 294–296; Vieillefond, *Les pratiques religieuses*, 322, н. 3.

120 Leclercq, o. c., 295; Vieillefond, o. c, 322.

121 Cf. Vieillefond, o. c., 322–330; H. Leclercq, *Prières dans les armées byzantines*, DACL XIV/2, 1773–1775; E. McGeer, *Military Religious Services*, ODB 2, 1373–1374.

122 Cf. Острогорски, *Историја*, 70.

123 Сличну појаву запажамо и код представљања осталих светитељских група – архијереја, монаха, ђакона, апостола, пророка – чија је одећа увек у складу са хагиографским подацима (о професији, начину живота, времену у коме су живели итд.).

124 За податак о војничкој професији св. Теодора у његовим актима cf. Syn. CP, 469; Delehaye, *Les légendes*, 127–135, 136–150, 183–201; за акта св. Ђорђа cf. Syn. CP, 623–626; Krumbacher, *Der heilige Georg*, 4, 43–44.

125 Cf. G. Van Hoof, *Acta graeca S. Eustathii martyris et sociorum ejus nunc primum edita ex codice Leidensi*, AB 3 (1884), 65–112; Syn. CP, 61.

126 Cf. G. Van Hoof, *Acta Sancti Menae martyris Aegyptii*, AB 3 (1884), 258–270 (са латинским преводом: *"Ejus vero stadium erat militia, sub tribuno militum constituti nomine Firmiliano..."*); Syn. CP, 211. Као Египћанина на служби у римским трупама св. Мину помиње и најстарији сачувани текст с подацима о његовом животу. Реч је о химни Романа Мелода, која је, у ствари, поетска варијанта изгубљеног текста о страдању светитеља. Cf. A. Kazhdan, *The Noble Origin of Saint Menas*, Byzantina 13/1 (Thessaloniki 1985), 669–671.

127 Прва редакција мартирија св. Димитрија, настала пре тзв. Јовановог зборника чуда, не даје никакве податке о занимању светитеља. Тзв. *passio altera* говори о св. Димитрију као припаднику угледне породице који је најпре служио као *exceptor*, а затим као антипат и конзул. Cf. Lemerle, *Les plus anciens recueils*, II, 197–201. О хагиографским списима који описују живот св. Димитрија cf. и Delehaye, *Les légendes*, 103–109. Корисно је напоменути да је *exceptor* био војни чиновник који је бележио инструкције војсковође и редиговао их за преношење трупама. Cf. R. Cagnat, *Exceptor*, DS II/1, 879; H. Stiegler, *Exceptor*, in: Kleine Pauly, II, 1967, 476–477. О титулама антипат и конзул cf. R. Guilland, *Recherches sur les institutions byzantines*, II, Berlin/Amsterdam 1967, 44–87; N. Oikonomidès, *Les listes de préséances byzantines des IXe et Xe siècles*, Paris 1972, 287, 294, 296, 325. О ратничким подвизима св. Димитрија у зборницима чуда cf. стр. 572 и нап. 31-33 supra.

верницима обављање војне службе,[128] али за *terminus ante quem* нема довољно сигурних података. У овом тренутку морамо се ограничити на констатацију да се време настанка најстаријих сачуваних представа св. ратника (VI и VII век) подудара са периодом у коме се расплamсавају војни сукоби Византије са њеним најопаснијим нехришћанским непријатељима. Ту се првенствено мисли на обнову сукоба са сасанидском, маздаистичком Персијом и на почетак ратова против Арабљана, уједињених исламом.

* * *

На самом крају расправе о појави св. ратника у хришћанској иконографији потребно је обратити пажњу на најранији начин представљања њихове одеће и наоружања.

Све елементе војне опреме уочљиве на ратничким портретима римских царева, војсковођа или њихових небеских заштитника (у првом реду Марса)[129] налазимо и на раним представама хришћанских светитеља у униформи, мада степен очуваности и карактер материјала у коме су рађена дела са тим представама онемогућава сигурније закључке о детаљима. Нарочито су оскудни подаци о представама св. ратника у монументалној уметности. Фреске са ликовима св. Ђорђа (из Бауита) и св. Теодора (из Фараса) само су удаљени одјек представа из великих уметничких центара. Ипак, и оне доста јасно показују да су у зидном сликарству такође поштовани антички узори. При том је важно нагласити да избор узора за ратничке представе није био ограничен на скулпторска дела. Упадљива је, на пример, сличност фигура три војничка божанства, насликана (око 239.) с ратничком опремом на фресци трибуна Јулија Теренција у Беловом храму у Дура Еуропосу (сл. 19), са много каснијим сликама св. Ђорђа, св. Теодора и њихових "сабораца".[130]

У недостатку монументалних дела корисне податке о изгледу ратничке опреме на споменицима ранохришћанске уметности даје и мозаик у лунети изнад врата вестибила Архиепископске капеле у Равени (494–519), са једном од веома ретких представа Христа у униформи.[131] Христ – победник над лавом и змијом (Псал. 90/91/, 13), са дугим крстом пребаченим преко рамена – носи војничку одећу римског императора. Преко тунике дугих рукава има златни панцир са кожним тракама[132] и пурпурни палудаментум, причвршћен фибулом на десном рамену.

Мозаик из Равене има додатни значај јер на посредан начин сведочи да су хришћански иконографи, попут римских уметника, прихватали принцип назван *imitatio imperatorum* када су сликали своје "*dei militares*".[133] Овај феномен још је јасније изражен на најстаријим представама св. ратника са печата и дела примењене уметности. Оне су по иконографској концепцији веома блиске карактеристичним касноантичким представама римских царева са конзуларних диптиха и са реверса новца (закључно са временом Јустина II). Император, који се на таквим представама појављује као *semper victor* – у одећи војсковође, најчешће са штитом у левој, а копљем или лабарумом у десној руци (понекад са нимбом)[134] свакако је

128 Cf. нап. 120 supra.

129 О опреми римске војске, верно приказиваној на делима античке уметности, cf. R. Cagnat, *Armament et costume des légionnaires*, DS III/2, 1067–1082; idem, *Costume des prétoriens*, DS IV/1, 638–639; P. Couissin, *Les armes romaines. Essai sur les origines et l'évolution des armes individuelles du légionnaire romain*, Paris 1926; M. G. Houston, *Ancient Greek, Roman and Byzantine Costume*, London 1947², 100–107; P. Grimal, *La civilisation romaine*, Paris 1960, 145–151; H. R. Robinson, *The Armour of Imperial Rome*, London 1975.

130 Фреска се налазила на северном зиду пронаоса храма, а сада је у Уметничкој галерији Јелског универзитета. Она показује приношење жртве тројици неидентификованих војничких богова од стране Јулија Теренција, трибуна XII палмирске кохорте и начелника гарнизона у Дури. Богови на себи имају кратке тунике, панцире, хламиде и високе чизме. Сви су представљени са нимбом. Cf. A. Perkins, *The Art of Dura Europos*, Oxford 1973, 42–45, fig. 12.

131 Deichmann, *Ravenna III*, pl. 216–217. Cf. и Kantorowicz, *Gods in Uniform*, 18–20, fig. 40.

132 Оне штите рамена и доњи део стомака (*pteryges*), омогућујући телу лакше кретање. О античком панциру cf. A. de Ridder, E. Saglio, *Lorica*, DS III/2, 1302–1316; Couissin, o. c., 92–101, 157–163, 265–271, 337–346, 439–458, 512–518; R. Grosse, *Lorica*, in: Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, 13/2, Stuttgart 1927, 1444–1448.

133 О принципу *imitatio imperatorum* (термин Е. Канторовича) cf. нап. 47 supra.

134 Можда је у овом погледу најрепрезентативнија представа цара Хонорија са диптиха конзула Проба, настала почетком V века (сада у Аости). Цар има пуну опрему војног монарха тријумфатора. Cf. Volbach, *Elfenbeinarbeiten*, Tf. 1/N° 1. За остале карактеристичне представе царева са новца и конзуларних диптиха cf. Sabatier, *Description*, pl. IV/9–10, V/10–11, VII/2,26, IX/2. XII/6 (новац Аркадија, Теодосија II, Лава I, Зенона, Анастасија I, Јустинијана I); Sear, *Byzantine Coins*, 56, 90, N° 147, 356 (новац Јустинијана I и Јустина II); Grabar, *L'empereur*, 17;

био најбољи могући узор за представу св. ратника од кога се очекивало да хришћанима увек обезбеди победу у рату.

РАЗВОЈ ИКОНОГРАФИЈЕ СВ. РАТНИКА ПОСЛЕ ОБНОВЕ КУЛТА ИКОНА 843. ГОДИНЕ

Снажан полет религиозне уметности који се десио у Византији после коначне победе поштовалаца икона 843. године одразио се одговарајућом мером и на развој иконографског типа мученика–ратника. При том се и овде потврђује гледиште да иконоклазам није радикално изменио правац византијске уметности и да је обнова била надахнута управо оним обрасцима који су били доминантни непосредно пре почетка борби око икона.[135]

Све манифестације култа мученика које су довеле до појаве новог иконографског типа светитеља–ратника не само да се испољавају у Византији и после 843, него се појачавају. Хагиографска литература о мученицима–ратницима непрестано се увећава. Настају нове редакције житија, пишу се зборници чуда и похвалне беседе.[136] После арабљанских освајања многих територија царства систематски се у Цариград преносе реликвије светитеља, првобитно поштоване на другим местима, а датуми преноса свечано се обележавају у месецословима.[137] Подижу се многи нови манастири и цркве с патронатом светитеља ратника.[138] У свим тим подухватима, што је посебно важно, активно учествују византијски цареви.[139]

Из истог времена потиче и најстарија потврда да су Византинци посматрали мученике–ратнике као засебну светитељску групу, нарочито значајну за живот војске. Према подацима Константина VII Порфирогенита (913–957) имена светитеља–стратилата ("τῶν ἁγίων μαρτύρων τῶν στρατηλατῶν"), заједно са именима Спаситеља, Богородице и архистратига Михаила коришћена су у логорима као лозинке.[140] Уз то, од X века све су бројнија сведочанства да се разбуктава веровање у заштитничку помоћ ових светитеља у време рата.

C. Morrisson, *Catalogue des monnaies byzantines de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1970, pl. VIII, X; R. Delbrueck, *Die Konsulardiptychen und verwandte Denkmäler*, Berlin 1929.

135 Cf. R. Cormack, *Painting After Iconoclasm*, in: Iconoclasm. Papers given at the Ninth spring symposium of byzantine studies (Birmingham 1975), ed. A. Bryer, J. Herbin, Birmingham 1977, 147–163; C. Mango, *Storia dell'arte bizantina*, in: La civiltà bizantina dal IX all'XI secolo, II, Bari 1978, 246–247; Grabar, *Les voies*, 140.

136 Delehaye, *Les légendes*, 11 et passim. Cf. нап. 11 supra.

137 Руски ходочасник Добриња Јадрејковић (потоњи Антоније архиепископ новгородски), који је посетио Цариград око 1200. године, помиње бројне реликвије мученика-ратника у цариградским црквама и капелама: мошти св. Теодора Тирона у Хрисотриклинију, штит и мач св. Теодора Стратилата у Влахерни, главу св. Ђорђа и руку св. Прокопија у цркви Св. Ђорђа у кварту Мангана, прст св. Теодора у цркви Богородице Одигитрије, мошти св. Никите у цркви Св. Романа, ногу св. Никите у цркви Св. Никите, лобању св. Прокопија у цркви Св. Прокопија, мошти св. Ђорђа у цркви Св. Еуфемије на Хиподрому. Cf. П. Савваитов, *Путешествие новгородскаго архиепископа Антония в Царьград в конце 12-го столетия*, Санктпетербург 1872, 87–155. Према једном документу из XVI века мошти св. Меркурија налазиле су се у цркви Богородице Памакаристос. Cf. H. Belting, C. Mango, D. Mouriki, *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul*, Washington 1978, 43. О преносима реликвија светитеља у Цариград cf. и Grabar, *Quelques reliquaires*, 3–4.

138 Cf. нап. 9 supra. Ка најугледнијим цариградским манастирима посвећеним мученицима–ратницима на дан њихових празника крећу свечане процесије у којима учествују патријарси и цареви. Cf. R. Janin, *Les processions religieuses à Byzance*, REB 24 (1966), 69–88 (према подацима из прве половине X века); Pseudo–Kodinos, *Traitè des offices* (ed. J. Verpeaux), Paris 1966, 242, 244.

139 Карактеристичан је пример Лава VI (886–912), који је писао похвале св. Димитрију (cf. Баришић, *Чуда Димитрија Солунског*, 20, са литературом), а истом светитељу подигао је и цркву у оквиру царске палате (cf. Janin, *Les églises byzantines*, EO 33, 1934, 332–333). О односу Лава VI према св. Димитрију cf. и P. Magdalino, *Saint Demetrius and Leo VI*, ByzSl LI/2 (1990), 198-201.

140 *Constantini Porphyrogeniti imperatoris De cerimoniis aulae byzantinae libri duo* (rec. I. I. Reiske), I, Bonnae 1829, 481 (App. ad libr. I). Наговештаји "груписања" мученика–ратника јављају се знатно пре времена Константина VII Порфирогенита. У Сирији је (код града Апамеје) пронађен надвратник пореклом из једног војничког утврђења, сграђеног 524–531. године, са натписом који поред датума помиње св. Лонгина (центурион присутан Христовом Распећу; канонизован јер је препознао Сина Божијег), св. Теодора и св. Ђорђа. Cf. Delehaye, *Les origines*, 175; Halkin, *Inscriptions*, 335. На славној синајској икони, датованој исто тако у VI век, св. Теодор и св. Ђорђе насликани су заједно као почасна стража око престола на коме седи Богородица са Христом. Cf. нап. 25 supra. Много година касније, почетком IX века, св. Теодор Студит у једном од писама посвећених одбрани икона, поред

Нићифор Фока је још као војсковођа цара Романа II храбрио своје војнике пред поход на Крит (960) беседама о Богородици и св. ратницима, заштитницима царске војске.[141]

Једном од св. ратника – Теодору Стратилату – цар Јован Цимискије приписао је своју победу над Русима (971) па је стога један град назвао Теодорополис, а подигао је и нови храм светитељу.[142]

На минијатури чувеног псалтира из Марћане у Венецији (*Marc. gr. 17*) Василије II је представљен у ратничкој униформи, као тријумфатор над Бугарима, окружен са шест попрсних ликова св. ратника, чиме се истиче да је управо уз њихову помоћ извојевана победа.[143]

Заслугама св. Димитрија своје ратничке подвиге приписују цареви Михаило IV (1034–1041), Константин X Дука (1059–1067) и Манојло I Комнин (1143–1180).[144]

Један панегирик упућен цару Манојлу I помиње св. Теодора Тирона као коњаника који јаше испред цара у борби са непријатељем и ставља му мач у руке.[145]

Заштита св. Теодора призивана је у Цариграду за време латинске окупације,[146] а византијски писац Теодор Педијасим пише да је у време једног сукоба с Бугарима цар Теодор II Ласкарис (1254–1258) стигао у Сер, посетио храм Св. Теодора и молио се за помоћ светитељима. После извојеване победе цар се вратио у Сер, поклонио се иконама св. Теодора и дао да се украсе златом и сребром.[147]

Св. ратнике као помоћнике у биткама посебно истиче и поема о Дигенису Акрити, легендарном херојy у коме је оваплоћен идеал византијског војника.[148] Поред два пута

св. Петра и Павла, св. Текле и св. Февроније, помиње св. Ђорђа, св. Теодора и "њихове другове исте славе". Cf. PG 99, 1179–1183 (*Epistolae II*, 21).

141 Cf. G. Schlumberger, *Un empereur byzantin au dixième siècle. Nicéphore Phocas*, Paris 1890, 90–91. Једна вест Јована Скилице показује да је Нићифор Фока у мобилисању војске ишао даље од својих претходника, предложивши да војници погинули у борби буду поштовани једнако као св. мученици и да буду слављени попут њих химнама. Cf. *Ioannis Scylitzae Synopsis Historiarum*, ed. H. Thurn, Berlin 1973, 274–275.

142 *Leonis diaconi caloënsis Historiae libri decem* (rec. C. B. Hasii), Bonnae 1828, 157–158; *Scylitzae Synopsis*, 308–309; *Ioannis Zonarae Epitomae historiarum libri XVIII* (rec. M. Pinderi), III, Bonnae 1897, 533–534. Постоје претпоставке да су Византинци св. Теодора Стратилата сматрали заслужним и за једну ранију победу над Русима, у бици која се одиграла јуна 941. Cf. H. Grégoire, *Saint Théodore le Stratélate et les Russes d'Igor*, Byz 13/1 (1938), 291–300 (према подацима из житија св. Василија Новог).

143 Cf. D. Talbot Rice, *Kunst aus Byzanz*, München 1959, 68, T. XI. Насупрот минијатури с ликом цара (f. III^r), на наспрамној страници псалтира (f. II^v), исписани су стихови са објашњењем да су св. мученици цареви савезници и пријатељи јер заједно с њим обарају непријатеље. Cf. I. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Leiden 1976, 22–24, fig. 6; A. Cutler, *The Psalter of Basil II*, Arte Veneta 30 (Venezia 1976), 9–19, fig. 1; 31 (1977), 9–15 (Катлер оспорава датовање псалтира у године око 1019, уз тврдњу да ликови представљени у проскинези пред Василијем не морају бити Бугари и да су то, можда, Арабљани, побеђени за време царевих похода у Малу Азију, успешно завршених 1001; уз неке аналогије са примерима које нуди нумизматика, псалтир је ту датован у време између 1001. и 1105.). О овој минијатури cf. и Ђурић, *Нови Исус Навин*, Зограф 14 (Београд 1973), 9–15, сл. 1.

144 *Scylitzae Synopsis*, 413–414; Ι. Ιβηρίτης, Ἰωάννου Σταυρακίου Λόγος εἰς τὰ θαύματα τοῦ Ἁγίου Δημητρίου, Μακεδονικά 1 (Θεσσαλονίκη 1940), 331–332, 368–369; Cf. и Schlumberger, *Sigillographie*, 20; Делијанис, *Иконографија Св. Димитрија*, 44–45.

145 Панегирик је инспирисан представом Манојла I Комнина на капији једне цариградске грађевине. Изнад цара била је насликана Богородица с Христом који га крунише венцем победе, пред њим су били анђео и св. Теодор Тирон (он му је уручивао мач), а иза је, "као штит", био насликан св. Никола, cf. C. Mango, *Sources*, 226 (Cod. Marc. gr. 524, fol. 36^r). За слично решење у српској уметности XIV века cf. стр. 601 и нап. 271 infra.

146 Grégoire, *Saint Théodores*, 299, н. 1.

147 К. Јиречек, *Хришћански елемент у топографској номенклатури балканских земаља*, Зборник Константина Јиречека, I, Београд 1959, 501–502 (= Sitzungberichte der K. Akademie der Wiss. in Wien. Phil.–Hist. Classe, 136/11, Wien 1897, 1–98); И. Дуйчев, *Походът на имп. Теодор II Ласкарис против Мелник в 1225 г.*, in: idem, *Проучвания върху българското средновековие*, София 1945, 111–114. И. М. Ђорђевић, *Две молитве Стефана Дечанског пре битке на Велбужду и њихов одјек у уметности*, Зборник за ликовне уметности Матице српске (= ЗЛУ) 15 (Нови Сад 1979), 135–149, проналази сличан пример у српској уметности (cf. стр. 601 и нап. 272 infra).

Педијасим описује још једно чудо св. Теодора: изненадна појава ових светитеља на коњима натерала је у бег Каталане и Турке који су 1307. опседали Сер. Cf. Јиречек, о. с., 502.

148 Поема описује догађаје из средине X века, а настала је у X–XI веку и садржи изузетно богату грађу о свакодневном животу Византинаца, нарочито о животу војника. Cf. А. Я. Сыркин, *Поэма о Дигенисе Акрите*, Москва 1964; *Digenes Akrites*, ed. J. Mavrogordato, Oxford 1963^2; N. Oikonomidès, *L'"épopée" de Digénis et la frontière*

наглашене помоћи св. Теодора, св. Ђорђа и св. Димитрија, указане Дигенису у борби са непријатељима, нарочито је занимљив део са описима свадбе јунака поеме: стратег Дука свом зету поклања, уз многе драгоцене поклоне, два арапска копља, славни мач Хозројев и две иконе светих Теодора, украшене драгим камењем.[149]

Кипарски презвитер Неофит (1134–1215), у похвалној беседи о св. Димитрију, помиње св. Димитрија, св. Ђорђа и св. Теодора као оружје царева – њихов тросекли мач против безбожних варвара.[150]

У "Канону који се пева за цара и његову војску у ратним сукобима", цариградског патријарха Филотеја Кокина (1353–1354, 1364–1376), позивају се у помоћ у борби против непријатеља, уз Христа, Богородицу, арханђела Михаила, св. Јована Претечу и св. Николу, и св. ратници – Прокопије, Теодор, Меркурије и Евстатије.[151]

И натписима на уметничким делима исказивана је вера у заштиту светитеља–ратника. На једном крилу триптиха из палате "Венеција" у Риму, са представама св. Теодора Стратилата, св. Ђорђа, св. Димитрија и св. Евстратија, исписано је: "Господ, који је дао живот овој четворици мученика, победоносно изгони с њиховом помоћу непријатеља",[152] док власник једног златног реликвијара (из Британског музеја), украшеног сликама св. Димитрија и св. Ђорђа, моли св. Димитрија да буде брзи заштитник у биткама.[153]

Под утицајем Византинаца крсташи се, такође, ослањају на помоћ св. ратника. Према Матеју Парису, монаху историчару (прва половина XIII века), св. Ђорђе, св. Димитрије и св. Меркурије помажу крсташима у одбрани од турског напада (28. јун 1098). У ту част обновљен је 1099. храм св. Ђорђа у Лиди (Диосполису).[154]

Представе св. ратника красиле су по древним римским обичајима византијску ратну опрему и инсигније. Анонимни опис дворских церемонија из XIV века, некада погрешно приписиван Георгију Кодину, сведочи о обичају ношења царских војних застава у време Христових празника. На првој од укупно шест застава били су представљени арханђели, на другој св. јерарси, на трећој цар као коњаник, на четвртој и петој св. Ђорђе (на коњу и у борби са змајем), а на шестој застави, која је имала облик крста, били су насликани св. Димитрије, св. Прокопије и два св. Теодора.[155]

Карактеристично је, међутим, да сачувани подаци о религиозној пракси у византијској армији постиконоборског периода не помињу мученике–ратнике као њене посебне заштитнике, мада у X и XI веку верске церемоније преплављују живот војске.[156] Војни приручници из тог времена прописују да војници морају два пута дневно обављати молитву. Дан пре битке они се причешћују, заставе се благосиљају, а нарочити вероучитељи држе проповеди.

orientale de Byzance aux Xe et XIe siècles, Travaux et mémories 7 (Paris 1979), 375–397 (Н. Икономидис сматра да је поема настала после 1071, вероватно тек у XII веку).

149 *Digenes Akrites*, 3, 129, 205. У дворишту своје палате Дигенис је подигао цркву Св. Теодора, cf. ibidem, 223.

150 В. Λαούρδας, Βυζαντινὰ καὶ μεταβυζαντινὰ ἐγκώμια εἰς τὸν Ἅγιον Δημήτριον, Μακεδονικά 4 (1955–1960), 54, 124. И многи писци из средњовековног Солуна, од Јована Каменијата до Симеона Солунског, истичу пресудну улогу св. Димитрија при одбрани града од различитих непријатеља. Cf. *Две византийские хроники X века* (комент. А. П. Каждан, Р. А. Наследова), Москва 1959, 164; Tapkova–Zaimova, *Le culte de saint Démétrius*, 140.

151 Г. М. Прохоров, *Гимны на ратные темы эпохи Куликовской битвы*, Труды Отдела древнерусской литературы XXXVII (Ленинград 1983), 290–291 (с текстом старог руског превода канона, из 1407. године).

152 Talbot Rice, *Kunst*, 63, T. 99 (триптих се најчешће датује у X век). На другом крилу представљени су св. Теодор Тирон, св. Евстатије Плакида, св. Прокопије и св. Арета, сви као мученици. Војничку инсигнију (мач) имају само св. Евстатије Плакида и св. Теодор Стратилат.

153 Grabar (*Quelques reliquaires*, 16–18) датује реликвијар у XIII век. За још неке примере веровања у св. ратнике као натприродне заштитнике у биткама cf. A. F. C. Webster, *Varieties of Christian Military Saints: From Martyrs under Caesar to Warrior Princes*, St. Vladimir's Theological Quarterly 24/1 (Crestwood, N. Y. 1980), 12–13.

154 Delehaye, *Les légendes*, 44, н. 7; K. M. Setton, *Saint George's Head*, Speculum 48/1 (Cambridge, Mass. 1973), 4.

155 Cf. *Pseudo–Kodinos*, 195–196. Украшавање војне опреме представама св. ратника пренело се из Византије и у друге источнохришћанске земље. Горњи део тзв. Липицког шлема, који је изгледа припадао новгородском кнезу Мстиславу Јурјевичу (1155–1157), декорисан је попрсјима Христа, св. Василија и двојице наоружаних ратника – св. Теодора и св. Ђорђа. Cf. В. Л. Янин, *Еще раз об атрибуции шлема Ярослава Всеволодовича*, Древнерусское искусство (= ДИ), Москва 1972, 235–244 (са старијом литературом).

156 Cf. Vieillefond, *Les pratiques religieuses*, 322–330; Leclercq, *Prières*, 1773–1775; McGeer, *Military Religious Services*, 1373–1374. Cf. и L. Brehier, *Les institutions de l'empire byzantin*, Paris 1970², 303–304.

Док се војска приближава непријатељу звук трубе најављује време молитве Христу, који је, заједно са Богородицом, њен предводник и главни гарант победе.[157]

Одсуство помена мученика–ратника у византијским војним приручницима, пре свега у оним приписаним Лаву VI и Нићифору Фоки,[158] представља још један аргуменат да су оправдане сумње у исправност тезе В. Н. Лазарева о директној повезаности појаве иконографског типа светитеља–ратника са војничком експанзијом Византије у IX и X веку, тј. са јачањем војног племства и великим бројем војничких царева Македонске династије, који су тражили патроне за своје походе.[159] Уз то, у епохи Македонаца не може се пронаћи ни неки други значајнији показатељ посебног поштовања светитеља–ратника у односу на остале светитеље. На печатима и новцу владара ове династије, од Василија I до Теодоре, нема представа св. војника, а о њиховој изванредној популарности у Византији може се говорити тек од времена Комнина, када поштовање св. ратника стиче многе карактеристике званичног државног култа.[160]

Зачетке комнинског поштовања св. ратника назиремо на једном од бројних печата са ликом св. Ђорђа на аверсу. Издао га је Исак I Комнин још пре доласка на престо, као магистар и стратопедарх Истока (између 1042. и 1055.).[161] Нешто касније, на новцу Алексија I (1081–1118) појављују се представе св. Ђорђа и св. Димитрија у војничкој униформи,[162] док је на новцу Манојла I, поред ових светитеља, представљен и св. Теодор.[163] Није без значаја чињеница да је Јован II Комнин крунисан 1118. у манастиру посвећеном св. Ђорђу, и то у оном најславнијем, који је своје име добио по престоничком кварту Мангани.[164]

157 Vieillefond, o. c., 324–329; McGeer, o. c., 1373. Cf. и В. В. Кучма, *Из истории византийского военного искусства на рубеже IX–X вв: Подготовка и проведение боя*, ВВ 38 (1977), 94–95; G. Dagron, H. Mihaescu, *Le traité sur la guérilla (De velitatione) de l'empereur Nicéphore Phocas (963–969)*, Paris 1986, 62, 88, 94, 102, 130–132 (према наводима из приручника Нићифора Фоке "добар стратег мора прилагодити теорију и своја знања околностима, али Бог је тај који одлучује судбину и исход битке").

Постоје подаци да су византијски цареви изражавали посебну захвалност Христу и Богородици за победе над непријатељем. Према наводима Лава ђакона, Јован Цимискије указује почасти икони Богородице у знак захвалности за војничке успехе. Cf. *Leonis diaconi Historia*, 158. Јован II Комнин у типику манастира Пантократора истиче да га је подигао у знак захвалности Христу и Богородици за сјајне победе над унутрашњим и спољним непријатељима. Cf. А. Дмитриевский, *Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках православнаго Востока*, т. I (Τυπικα, ч. I), Киев 1895 (repr. Hildesheim 1965), 656. Једна повеља Андроника II, издата Хиландару 1313, наглашава Божију помоћ у победи против Турака. Cf. *Actes de Chilandar*, I, ed. L. Petit, Amsterdam 1975 (=ВВ, приложение к тому XIX, 1911), 55–59. За још неке сличне примере cf. G. Babić, *L'iconographie constantinopolitaine de l'acathiste de la Vierge à Cozia (Valachie)*, ЗРВИ 14–15 (1973), 187.

158 Поред оног што је наведено у претходној напомени, о византијским војним приручницима и расправама cf. и A. Dain, J.–A. Foucault, *Les stratégistes byzantins*, Travaux et mémoires 2 (1967), 317–392; Dagron, in: *Le traité sur la guérilla*, 140–160. Текст Тактике Лава VI издао је Migne, in: PG 107, 671–1094 (о осталим издањима cf. Dagron, o. c., 141, 320). За текстове који се приписују Нићифору Фоки cf. Dagron, Mihaescu, o. c., 32–135 (са франц. преводом); G. T. Dennis, *Three Byzantine Military Treatises. Text, translation and notes*, Washington 1985.

159 Лазарев, *Новый памятник*, 66–76. Cf. стр. 571 sq, supra.

160 За новац византијских царева Македонске династије cf. Sabatier, *Description*, pl. XLIV–XLIX; P. Grierson, *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection, III/2 (Basil I to Nicephorus III, 867–1081)*, Washington 1973; Sear, *Byzantine Coins*, 326–358. За печате cf. Schlumberger, *Sigillographie*, 417–423; Zacos, Veglery, *Lead Seals*, I/1, 50–74, N° 57–82.

161 Zacos, Veglery, o. c., I/3, N° 2680, 1453–1454. И његов брат Јован Комнин (куропалат и доместик Схола Запада), отац Алексија I, на аверсу печата из 1057–1067. има представу св. Ђорђа као ратника. Cf. ibidem, N° 2681, 1454–1455; Oikonomides, *Collection*, 88–89, N° 90.

162 За новац Алексија I Комнина са ликовима св. ратника cf. Sabatier, *Description*, 193, pl. LIII/8; M. F. Hendy, *Coinage and Money in the Byzantine Empire 1081–1261*, Washington 1969, 71–72, pl. II/9–12. Већ у годинама између 1074. и 1081, када је био велики доместик, Алексије Комнин је на својим печатима имао представу св. Димитрија као ратника. Cf. V. Laurent, *Le corpus des sceaux de l'empire byzantin, t. II: L'administration centrale*, Paris 1981, N° 933–936.

163 За новац Манојла I Комнина на коме се појављују св. Ђорђе, св. Димитрије и св. Теодор cf. Sabatier, o. c., 206, pl. LV/2,9, LVI/10; Hendy, o. c., pl. XIII/5–9, XIV/7–9, XVII/13–14, XVIII/3–4. Примерке новца Комнина са представама св. ратника објавили су још W. Wroth (*Catalogue of the Imperial Byzantine Coins in the British Museum*, I-II, London 1908, 561–587, pl. 67–71) и D. Sear (*Byzantine Coins*, 381–403).

164 Janin, *Les églises byzantines*, EO 33 (1934), 174. О важности манастира речито говори податак да је његов игуман заузимао друго место на заседањима Синода и на званичним церемонијама у Св. Софији. Треба, поменути и то да је монах Герасим из овог манастира дошао 1320. на престо патријарха. О Св. Ђорђу Мангани cf. и N. Oi-

Управо од времена Комнина може се констатовати право обиље ликова св. ратника на печатима византијских државних и црквених великодостојника,[165] чак и на печатима чији власници нису учествовали у војничким пословима.[166] Истовремено се неки од мученика–ратника јављају и као заштитници у невољама за чије решавање нису морали поседовати никакве ратничке врлине. Извори помињу да се цар Михаило IV молио св. Димитрију за исцељење од болести, а истом светитељу Манојло Страброман пише епиграм у којем га моли за помоћ царици Ирини, жени Алексија I.[167]

Популарност мученика–ратника и касније ће се у Византији увећавати. У доба Палеолога нарочито је појачан култ св. Димитрија, који је сматран заштитником династије.[168] Георгије Палеолог, прадеда Михаила VIII, подигао је средином XII века највећи цариградски манастир посвећен овом светитељу, а лик св. Димитрија имају на новцу многи цареви последње византијске династије.[169] До које мере је у појединим крајевима царства ишла та популарност сведочи документ Синода из 1337. године којим се подноси жалба хартофилаксу Солуна (Јовану Стрибикиосу) са прекором да његови сугрђани више поштују св. Димитрија од самог Христа.[170]

* * *

Огромна експанзија коју је култ икона доживео после 843. године и пораст популарности мученика–ратника допринели су, разуме се, знатно чешћем сликању ових светитеља у војничкој униформи. Број сачуваних представа св. ратника из постиконоборског периода византијске уметности је веома велики. Па ипак, не постоје подаци о томе да ли су слике св. ратника непосредно после иконоклазма фигурирале на зидовима византијских цркава.[171]

Најстарији примери из Кападокије упућују на потврдан одговор: појава представа св. Јерона (сл. 38), св. Ђорђа и св. Теодора у војничкој униформи на зидовима Старе и Нове цркве Токали (средина X века, пре 960/961), у време када је цариградски утицај у Кападокији постајао интензиван, морала је бити надахнута неким узором из престонице. На то указује висок квалитет живописа и околност да је ктитор завршних радова на украшавању ове пећинске цркве вероватно био Нићифор Фока, у то време доместик Схола.[172]

Значајне податке пружа и декоративни програм цркве зване Велики голубарник, код села Чаушина, живописане поводом војничких успеха истог човека, тада већ византијског цара (963–969).[173] На северном зиду, заједно са десет фигура ратнички опремљених севастијконomides, *St. George of Mangana, Maria Sklerina and the "Malyj Sion" of Novgorod*, DOP 34/35 (1980–1981), 239–246.

165 Schlumberger, *Sigillographie*, 638–645; Laurent, *Le corpus*, V, N° 136, 565 sq; Zacos, Veglery, *Lead Seals*, N° 2701 sq; Laurent, *Le corpus*, II, N° 153, 674 sq; Oikonomides, *Collection*, N° 107 sq; *Byzantine Lead Seals by G. Zacos*, ed. J. W. Nesbitt, Berne 1984, N° 353 sq. Поред најпознатијих св. ратника, у ово време се на печатима често јављају и ликови св. Евстатија, св. Никите, св. Прокопија и св. Меркурија. Cf. и нап. 203 supra.

166 Laurent, *Le corpus*, V/2, N° 1295, 1376, 2012; idem, *Le corpus*, II, N° 160, 1139 sq; *Byz. Lead Seals by G. Zacos*, N° 454.

167 *Zonarae Epitomae III*, 597; P. Gautier, *Le dossier d'un haut fonctionnaire d'Alexis Ier Comnène: Manuel Straboromanos*, REB 23 (1965), 201.

168 Janin, *Les églises byzantines*, EO 33 (1934), 334.

169 Janin, o. c., 334–337 (манастир се налазио под личним надзором цара, изузет и од патријархове власти). О новцу Палеолога са ликом св. Димитрија cf. Sabatier, *Description*, 246–269, pl. LX–LXII; Sear, *Byzantine Coins*, 442–479.

170 *Acta et diplomata graeca medii aevi sacra et profana*, ed. F. Miklosich, I. Müller, I, Vindobonae 1860, 175 (N° LXXVII).

171 Малобројни сачувани текстови IX века о монументалном сликарству не помињу директно представе св. ратника. Патријарх Фотије, на пример, описујући живопис једне цариградске цркве наводи многобројне представе мученика. Cf. Mango, *Sources*, 186. За податке које даје Лав VI cf. Ibidem, 203–204.

172 За представе св. ратника из Токали килисе cf. Jerphanion, *Cappadoce*, I/1, 268, pl. 62/1, 68/3; A.Wharton Epstein, *Tokali Kilise. Tenth Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia*, Washington 1986, 61, 78, fig. 42, 117. Мада се фигуре св. Јерона и св. Ђорђа налазе на северном и јужном зиду Старе цркве, чији се живопис датује у прву четвртину X века, оне су насликане нешто касније, заједно са фрескама Нове цркве. Cf. Wharton Epstein, o. c., 16 н. 6, 61. О Нићифору Фоки као ктитору завршних радова на живописању Нове цркве cf. N. Thierry, *La peinture de Cappadoce au Xe siècle. Recherches sur les commandataires de la Nouvelle église de Tokali et d'autres monuments*, in: Constantine VII Porphyrogenitus and His Age (II Int. Byz. Conference, Delphi 1987), Athens 1989, 231–233.

173 О овој цркви cf. Restle, *Kleineasien*, III, sch. XXVI, pl. 302–309; L. Rodley, *The Pigeon House Church, Çavuşin*, JÖB 33 (1983), 301–339 (Л. Родли сматра да је црква задужбина неког члана породице Фока, али не Нићифора Фоке, с тим да је вероватно сграђена у част његовог доласка на престо); N. Thierry, *Un portrait de Jean Tsimiskès en*

Једно од уметничких дела која задовољавају наведене предуслове јесте већ помињани псалтир из Венеције са представом цара Василија II као тријумфатора, окруженог попрсјима шест св. ратника. Петорицу светитеља могуће је идентификовати уз помоћ натписа – реч је о св. Теодору, св. Ђорђу, св. Димитрију, св. Прокопију и св. Меркурију; шести је, судећи по физиономији, био св. Нестор.[196]

Три чувена диптиха од слоноваче, за које се претпоставља да су цариградског порекла, такође имају веома сажет избор св. ратника. На Ватиканском и тзв. Харбавилском триптиху (Лувр) представљени су св. Ђорђе, св. Евстатије, св. Теодор Тирон и св. Теодор Стратилат,[197] док су овој групи на триптиху из Ермитажа придодати св. Димитрије, св. Меркурије и св. Прокопије.[198]

По избору светитеља насликаних у војничкој униформи триптих из Ермитажа је сасвим близак икони са рељефном представом арханђела Михаила из ризнице Св. Марка у Венецији. Њен оквир је украшен са четири медаљона, од којих сваки има по две фигуре св. ратника – св. Теодор Тирон и св. Теодор Стратилат, св. Димитрије и св. Нестор, св. Ђорђе и св. Прокопије, св. Евстатије и св. Меркурије.[199]

На *exultet* свитку N° 1 из Барија, насталом до четрдесетих година XI века, медаљони који окружују слику два византијска владара украшени су порсјима св. Теодора, св. Димитрија, св. Ђорђа, св. Прокопија, св. Меркурија и св. Нестора.[200]

Сличан избор св. ратника понављан је и у монументалном живопису. Нажалост, међу споменицима зидног сликарства из првих векова после иконоклазма мало је оних чији се програм појединачних фигура може реконструисати у целини. У цркви Св. Луке у Фокиди (прва пол. XI века) св. ратници су распоређени на потрбушјима лукова који носе куполу. На

196 Talbot Rice, *Kunst*, T. XI (рукопис је настао између 1001. и 1025; cf. нап. 143 supra.). Физиономија светитеља који није идентификован натписом (младић дуже косе, без бркова и браде) највише одговара представама св. Нестора, мученика чије је страдање детаљно описано у тзв. *Passio prima* св. Димитрија (cf. Delehaye, *Les légendes*, 259–263; Lemerle, *Les plus anciens recueils*, II, 197–199). На најстаријим споменицима са ликом св. Нестора као ратника, насталим управо у XI веку, овај светитељ је увек представљан као голобради младић, са дугом косом која му пада преко ушију. Наводимо неколико примера: лук свода југозападне капеле цркве Св. Луке у Фокиди, cf. Chatzidakis–Bacharas, *Les peintures*, 97–99, fig. 51–57; реликвијар св. Димитрија из ризнице Патријаршије у Москви (1058–1067), cf. Grabar, *Quelques reliquaires*, 18–28, fig. 20; *exultet* N° 1 из Барија (XI век), cf. G. Cavallo, *Rotoli di exultet dell'Italia meridionale*, Bari 1973, 51–53, T. 9; печат вестарха Нестора, важног човека цара Михаила VII Дуке, cf. Oikonomides, *Collection*, 93–94, N° 95 (на реверсу су св. Нестор и св. Димитрије у одећи ратника; печат је највероватније издат 1068–1071); фреске из Шакли килисе у Еремеу (око 1070), cf. Restle, *Kleineassien*, II, T. 21; базилика Св. Ахилија на Преспи, cf. Μουτσόπουλος, ο. c., πίν. 72; бронзана плочица из Анверса, са Деизисом и св. ратницима, cf. *Splendeur de Byzance* (Exposition aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire, oct–déc. 1982), ed. R. De Smet, Bruxelles 1982, 180, N° 23 (с датовањем у XI век; испод фигура Деизиса представљени су св. Нестор, св. Димитрије и св. Прокопије); оквир иконе са представом арханђела Михаила, из ризнице Св. Марка у Венецији, cf. A. Grabar, *Opere bizantine*, in: Il Tesoro di San Marco, II, Firenze 1971, T. 16 (икона је датована у прву пол. XI века). Треба напоменути да и приручник Дионисија из Фурне, настао додуше у првим деценијама XVIII века, али у приличној мери ослоњен на традиције средњовековног сликарства, препоручује сликање св. Нестора као младог човека, без бркова и браде. Cf. Denys de Fourna, *Manuel d'iconographie chrétienne*, ed. A. Papadopoulo–Kerameus, St.–Petersbourg 1909, 158. Претпоставка Д. Талбот Рајса да је на минијатури из Василијевог псалтира представљен св. Теодор Стратилат не може се прихватити због неадекватне физиономије и чињенице да је св. Теодор већ насликан у једном од медаљона, и то без ознаке војничког ранга у натпису (о развоју иконографије св. Теодора cf. детаљније на стр. 594–597 infra.). И преостали из групе најпоштованијих св. ратника (Евстатије, Мина, Артемије и Никита) не могу бити узети у обзир због неодговарајуће физиономије (сви они су обично сликани с брадом и брковима). О идентификацији светитеља као св. Нестора cf. и Spatharakis, *The Portraits*, 23.

197 За Ватикански триптих cf. E. Coche de La Ferté, *L'art de Byzance*, Paris 1981, 456, pl. 526 (уз четири св. ратника на овом триптиху представљени су још св. Димитрије, св. Прокопије, св. Арета и св. Евстратије као мученици, у туникама и огртачима, с крстом у руци); за Харбавилски триптих cf. Talbot Rice, *Kunst*, 63–64, T. 101 (и овде су као мученици представљени св. Димитрије, св. Прокопије, св. Арета и св. Евстратије). Оба триптиха датована су у X–XI век.

198 Cf. A. Bank, *Byzantine Art in the Collection of Soviet Museums*, New York/Leningrad 1978, 294, pl. 124, 126 (триптих је датован у рани XI век; осма фигура представља св. Евстратија и једино он нема опрему ратника).

199 Grabar, *Opere*, T. 16 (cf. нап. 196 supra).

200 Рукопис је настао у Барију, који је све до 1071. припадао Византији. Мада су текст и тип ротулуса латински, фигуралне илустрације су рађене у византијском стилу и по грчким иконографским моделима, блиским живопису Св. Луке у Фокиди. Cf. Cavallo, *Rotoli*, 51–53, T. 9–10; H. Belting, *Byzantine Art among Greeks and Latins in Southern Italy*, DOP 28 (1974), 5–22, fig. 3.

јужном луку насликани су св. Теодор Тирон и св. Димитрије, на северном св. Ђорђе и св. Теодор Стратилат, док су на западном луку св. Прокопије и св. Меркурије.[201] За идентичан избор св. ратника, придодавши само св. Нестора, одлучили су се и аутори програма цркве Св. Николе τοῦ Κασνίτζη у Костуру, чији се живопис датује у другу половину XII века.[202]

И бројни други споменици, било да је реч о зидном сликарству, иконопису, делима примењене уметности или, пак, о материјалу који нуде сфрагистика и нумизматика, показују да је избор св. ратника најчешће био ограничен на поменутих осам светитеља.[203] Ипак, већ од појаве слике св. Јерона из Мелитине као ратника у X веку[204] па до кипарских икона XVI и XVII века са ликом св. Фанурија[205] повремено ће још неки мученици бити представљани као ратници, што је у првом реду зависило од обима декоративног програма, од важности култа одређеног светитеља на одређеном подручју или од посебне наклоности ктитора.[206] Од тих "нових" св. ратника једино ће св. Никита и св. Артемије касније успети да се устале у саставу одабраних ратничких чета "окупљаних" на зидовима источнохришћанских цркава. При том је карактеристично да се почеци "ратничке" иконографије св. Никите временски подударају са јачањем његовог култа у Византији.[207] Наиме, прве познате представе овог светитеља у униформи и са оружјем потичу с краја XI века,[208] а негде у то време он је у хагиографским списима "унапређен" у великомученика.[209] Међутим, ако је ово унапређење

201 Diehl, *L'église de St. Luc*, 60–61; Στίκας, Τὸ οἰκοδομικὸν χρονικὸν, πίν. 38–48. Cf. нап. 178 supra.

202 Πελεκανίδης, Χατζηδάκης, Καστοριά, 52, πίν. 4, 12–13.

203 На византијском новцу, који је често украшаван светитељским ликовима, од св. ратника представљани су једино Ђорђе, Димитрије и Теодор. Cf. Sabatier, *Description*, 193 sq, pl. LIII–LXX; Wroth, *Catalogue*, 561 sq, pl. LXVII–LXXVI; Hendy, *Coinage*, 71 sq, pl. 1–51; Sear, *Byzantine Coins*, 384 sq. Углавном се исти ови светитељи појављују и на делима примењене уметности, нарочито на иконама од стеатита и на камејама. Cf. A. Bank, *Les stéatites. Essai de classification, methodes des recherches*, XVII Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina (=Corsi 17), Ravena 1970, 355–381, fig. 3; eadem, *Прикладное искусство Византии IX–XII вв. Очерки*, Москва 1978, 89–146, сл. 77–118; I. Kalavrezou–Maxeiner, *Byzantine Icons in Steatite*, Wien 1985, Pl. 3–95; В. Г. Пуцко, *Византийский медальон с изображением Георгия–воина*, Советская археология 2 (Москва 1969), 217–224. На византијским печатима нешто је шири избор представљаних св. ратника. Поред најпоштованијих, појављују се св. Никита, св. Евстатије, св. Прокопије, св. Нестор и св. Меркурије. Cf. Schlumberger, *Sigillographie*, 17–21; idem, *Sceaux byzantins inédits*, in: idem, *Mélanges d'archélogie byzantine*, Paris 1895, 199–274; Laurent, *Le corpus*, V/1, N° 92 sq, V/2, N° 1038 sq, V/3, N° 1673 sq; idem, *Le corpus*, II, N° 1024; Zacos, Veglery, *Lead Seals*, vol. I, part. 1–3, N° 115 sq; I. Jordanov, *Sceau et inscription de Grégoire Kourkouas, duc de Philippoplis*, Études balkaniques 19/1 (Sofia 1983), 103–107; *Byz. Lead Seals by G. Zacos*, N° 353 sq; Oikonomides, *Collection*, N° 72 sq.

204 Св. Јерон, страдао са друговима у Мелитини, у време Диоклецијана (7. XI), насликан је на северном зиду Старе цркве Токали. Cf. Wharton Epstein, *Tokali kilise*, 16, 61, fig. 42; cf. и нап. 172 supra

205 О кипарском светитељу Фанурију cf. M. Vassilakes–Mavrakakes, *Saint Phanourios: Cult and Iconography*, Δελτίον ΧΑΕ 10 (1980/1981), 223–228, pl. 44–60 (светитељ се први пут јавља у синаксарима XVI века; слави се 27. VIII).

206 Треба поменути Сергија и Вакха, Ореста и Евстратија, Арету, Мину, Виктора, Николу Новог, Саву и Андреју Стратилате, Никифора, Христофора, Јакова Персијанца, Андроника, Александра, Лупа, Четрдесет севастијских мученика. Cf. Delehaye, *Les légendes*, 1–9; Chatzinikolaou, *Soldaten*, 1049–1050; Weigert, *Soldaten*, 381–382. Св. Филотеј, чија представа у војничкој униформи потиче из времена пре иконоклазма, касније се не јавља на делима источнохришћанске уметности. Cf. стр. 580 supra.

207 О култу св. Никите и хагиографским изворима о њему cf. Сергий, *Полный месяцеслов*, II/ч.1, 244, II/ч.2, 290; H. Delehaye, *Saints de Thrace et de Mésie*, AB XXXI (1912), 209–215, 281–286; Janin, *La géographie ecclésiastique*, 380–381; Halkin, *BHG*, II, 136, *Novum auctarium BHG*, 155.

208 Нови иконографски тип у почетку се најчешће јавља на печатима византијских великодостојника (Никите, великог економа цариградске Свете Софије, Никите, магистра и епарха, протоспатарија Теодора, спатарокандидата Григорија). Cf. Schlumberger, *Sigillographie*, 146; *Byzantine Lead Seals by G. Zacos*, ed. J. W. Nesbitt, vol. II, Berne 1984, N° 642, 649, 737, 817; V. Laurent, *Le corpus*, II, N° 1024. Сви ови печати највероватније потичу из времена после 1081. године, будући да ликови св. ратника почињу чешће да се појављују на печатима високих државних и црквених достојанственика тек од епохе Комнина, након што су стигли на печате и новац византијских царева. Cf. о томе детаљније на стр. 588-589 supra.

У зидном сликарству тип се устаљио знатно касније. Најстарија сачувана представа, из Шакли килисе у Геремеу, датује се у године око 1070. (cf. Restle, *Kleineasien*, III, Abb. 30), а тек од XIII века примери постају бројнији, cf. В. Ј. Ђурић, *Најстарији живопис испосница пустиножитеља Петра Коришког*, ЗРВИ 5 (1958), сл. 2–4; N. B. Drandakis, *Les peintures murales des Saints–Théodores à Kaphonia (Magne du Peloponnèse)*, CA 32 (1984), 171, fig. 11; Д. Коцо, П. Миљковић–Пепек, *Манастир*, Скопје 1958, 73, Т. 28, итд. Почев од XIV века представе св. Никите као ратника постају честе. За неке примере cf. K. Kaster, *Niketa der Gote*, LCI 8, 42–43.

209 У менолозима и синаксарима X и XI века (нпр., менолог типика Велике цркве, менолог Василија II, месецослов типика Евергетидског манастира) св. Никита је поменут као ἅγιος μάρτυς, да би у једној редакцији типика

и имало значаја за иконографију св. Никите, то не значи да је стицање ранга μεγαλόμαρτυς-а било (пре или после епохе Комнина) неопходан предуслов да би неки мученик био представљан као ратник. Примера ради, св. Нестор сликан је са оружјем и у униформи, а да се при томе у средњовековним синаксарима и менолозима никада не помиње као великомученик.[210] С друге стране, св. Пантелејмон је у неким синаксарима назван великомучеником, а никада у средњем веку није био приказан у униформи.[211]

Што се тиче најстаријих сачуваних представа св. Артемија као ратника, оне су настале нешто касније – у XIII столећу, да би у XIV и XV веку постале бројније.[212]

* * *

И овако сажет преглед репрезентативних споменика са строго одабраним саставом мученика-ратника довољан је да се уочи једна од најзначајнијих промена у иконографији св. ратника после иконоклазма. Реч је о "дуплирању" портрета светог Теодора, односно о појави заједничких представа двојице светих Теодора, од којих је један назван Тирон, а други Стратилат. Промена у иконографији била је, у ствари, последица промена у развоју култа.[213]

Најстарији извори помињу само једног мученика са именом Теодор – то је војник регрут (ὁ τίρων = регрут), страдао у огњу у време цара Максимијана. Његове подвиге и страдање описао је св. Григорије, епископ кападокијског града Нисе (IV век), у похвали највероватније изговореној у мартиријуму св. Теодора у Евхаити, главном центру светитељевог култа.[214] Већ у једном натпису из времена цара Анастасија (491–518) св. Теодор је поменут као чувар Евхаите,[215] а постоје и сведочанства о масовним ходочашћима у овај град још од V века.[216] Због тога је дошло до његовог брзог процвата тако да најпре постаје епископско седиште, а затим седиште архиепископа и митрополита.[217]

манастира Св. Саве Освећеног (из XII века) био "унапређен" у μεγαλόμαρτυς-а. За менологе типика Велике цркве и Евергетидског типика cf. Дмитриевский, о. с., 6, 275; за менолог Василија II cf. *Il menologio di Basilio II (Cod. Vaticano greco 1613)*, Torino 1907, p. 37; за менолог типика јерусалимског манастира cf. Дмитриевский, о. с., t. III/2, Петроград 1917 (repr. Hildesheim 1965), 12.

210 Слично је било са многим другим светитељима, нпр. са св. Савом Стратилатом и св. Јаковом Персијанцем. За њихов мученички ранг у грчким менолозима и синаксарима cf. Syn. CP, 159; Дмитриевский, о. с, I/1, 16; Mateos, *Typicon*, 78–79, 114–115, 274–275.

211 Исто важи за св. Мину Каликелада, св. Трифуна, св. Мартирија, св. Мардарија и још неке светитеље. Сви се они понекад добијали титулу мегаломартира, али никад нису били представљени као ратници. Cf. Syn. CP, 470; П. N. Τρεμπέλας, Αἱ τρεῖς Λειτουργίαι κατὰ τοὺς ἐν Ἀθήναις κώδικας, Ἀθῆναι 1935, 234–235; M. Arranz, *Le typicon du monastère du Saint-Saveur à Messine. Codex Messinensis gr. 115, A. D. 1131*, Roma 1969, 69, 171.

212 Најранији познати "ратнички" портрет св. Артемија налази се у грузијској цркви Тимотесубани (прва четвртина XIII века). Cf. Е. Л. Привалова, *Роспис Тимотесубани*, Тбилиси 1970, 97–98. Још пре тога је Св. Артемије уврштаван у друштво мученика-ратника, нпр. средином XII века у Марторани, у Палерму (на потрбушју северног лука под куполом насликани су, уз св. Артемија, св. Ђорђе, св. Димитрије, св. Нестор, св. Теодор Тирон, св. Меркурије и св. Прокопије; сви су у једноставним туникама и плаштовима, са крстом у руци). Податак је веома важан с обзиром да је ктитор цркве, Георгије из Антиохије (православни Грк), ангажовао мозаичаре из Византије, и то вероватно престоничке. Cf. E. Kitzinger, *The Mosaics of St. Mary's of the Admiral in Palermo*, Washington 1990, 158–159, 242–245, 261–265, ill. 3, 59–65. Једна од најстаријих сачуваних представа св. Артемија као ратника налази се у цркви Св. Николе у Манастиру (1271). Cf. Коцо, Миљковић-Пепек, о. с., Т. 27. Примери из XIV и XV века знатно су бројнији. Cf. U. Knoben, *Artemius von Ägypten*, LCI 5, 253–254. За хагиографске податке о св. Артемију cf. Сергый, о. с., II/ч.1, 278, II/ч.2, 334–335; Syn. CP, 151–153; Maas, *Artemioskult*, 377–380; Delehaye, *Les recueils*, 32–38; Halkin, *BHG*, I, 64–66, *Auctarium BHG*, 34–35, *Novum auctarium BHG*, 34–36.

213 О култу св. Теодора cf. Delehaye, *Les légendes*, 11–43, 127–201; idem, *Euchaïta*, 275–280; idem, *Les recueils*, 41–45; Leclercq, *Patron*, DACL XIII/2, 1938, 2517–2518; Halkin, *Un opuscule*, 308–324; idem, *Inédits byzantins*, 69–85; idem, *L'éloge de saint Théodore le stratélate par Euthyme Protasecretis*, AB 99, 1981, 221–237; М. Ф. Мурьянов, *Фрагмент культурной истории древних Славян*, Советское славяноведение 1 (Москва 1984), 58 sq; Oikonomidès, *Le dédoublement*, 327–335; Zuckerman, *The Reign*, 191–210.

214 За текст похвале cf. PG 46, 736–748; Delehaye, *Les légendes*, 17–19. За део текста који говори о декорацији мартиријума св. Теодора, са представама његових јуначких дела, страдања и смрти cf. Mango, *Sources*, 36–37.

215 Натпис је пронађен у Амасији, где је донешен вероватно из Евхаите. Cf. Leclercq, *Patron*, 2518; Mango, Ševčenko, *Two Inscriptions*, 379–384

216 Cf. Delehaye, *Les légendes*, 11–13; idem, *Euchaïta*, 275–280; Maraval, *Lieux saints*, 376. Ходочасници у Евхаиту били су, поред осталих, св. Алимпије столпник и Јован Мосхо.

217 Cf. нап. 58 supra.

На најранијим печатима црквених великодостојника Евхаите, датованим у период од VI до VIII века, представљан је редовно св. Теодор, најчешће као змајеубица.[218] Из Мале Азије се светитељев култ раширио свуда по хришћанском свету, о чему сведоче множина цркава подигнутих у његову част[219] и бројна уметничка дела. Она, једнако као и хагиографски списи, у времену пре 843. године знају за само једног мученика с тим именом.[220]

Нема сумње, дакле, да у раном периоду није био познат светитељ по имену св. Теодор Стратилат. Због тога се као посебно интересантно појављује питање прецизирања периода у коме се појавио овај најчувенији хомоним св. Теодора.[221] Најстарија његова представа сачувана је у илустрованом менологу Василија II (сл. 36), датованом у године око 985,[222] а први данас познати писац који разликује два св. Теодора је, изгледа, Никита Давид Пафлагон (живео крајем IX и почетком X века).[223] Он је један од својих панегирика посветио св. Теодору Стратилату, приписавши му чудесну победу над змајем, а између двојице светитеља "успоставио" је родбинске везе.[224] И други аутори приписивали су Стратилату подвиге његовог старијег имењака из Евхаите,[225] тако да су акта светих Теодора у главним цртама веома блиска.[226]

Да је св. Теодор Стратилат најкасније у X веку био сматран за засебног светитеља, различитог од св. Теодора из Евхаите, сведочи и већ цитирани податак Лава Ђакона, који описује помоћ светог стратилата указану грчкој војсци у бици са Русима 971. године. Због те помоћи цар Јован Цимискије је у знак захвалности град Силистрију (Доростол), где се битка одиграла, назвао Теодорополис,[227] а уз то је, по сведочењу Скилице и Зонаре, светитељу подигао нову цркву у граду Евханији.[228] Последњи податак је посебно важан јер даје озбиљну могућност за размишљање о Евханији као месту с којим треба везивати појаву и развој светитељевог култа (уместо Евхаите, како су сматрали ранији истраживачи).[229] У прилог оваквој претпоставци говоре бројни извори, међу њима и један од првих помена св. Теодора Стратилата у синаксарима: Τῇ αὐτῇ ἡμέρα ἄθλησις τοῦ ἁγίου μεγαλομάρτυρος Θεοδώρου τοῦ στρατηλάτου τοῦ ἐν Εὐχανείᾳ (менолог Василија II).[230] Даље, у житију св. Лазара Галисијског, насталом у другој половини XI века, описано је Лазарево ходочашће током којег је најпре посетио Евханију ради поклоњења "св. Теодору мученику", а затим се спустио у Евхаиту да би се молио у цркви Св. Теодора Тирона.[231] Један печат пореклом из Евханије украшен је представом св. Теодора на којој је светитељ јасно означен као "Стра-

218 Cf. стр. 575–576 и нап. 57–59 supra. Cf. и Laurent, *Le corpus*, V/1, N° 776–770, 853, V/2, N° 1592, 1782–1783; *Byz. Lead Seals by G. Zacos*, N° 576, 842–843, 873–874.

219 Delehaye, *Les légendes*, 11–15. У Цариграду се подижу цркве св. Теодору још од прве пол. V века. Cf. Janin, *Les églises byzantines*, EO 34 (1935), 56–59; idem, *La géographie ecclésiastique*, 155–162.

220 О најстаријим представама св. Теодора cf. стр. 574–578 и 582 supra.

221 О раздвајању култа св. Теодора и појави новог св. Теодора, названог Стратилат, cf. Delehaye, *Les légendes*, 15–17; Мавродинова, *Св. Теодор*, 40–41; Oikonomidès, *Le dédoublement*, 327–335.

222 *Il menologio*, p. 383; I. Ševčenko, *The Illuminators of the Menologium of Basil II*, DOP 16 (1962), fig. 12.

223 Delehaye, o. c., 35–36. О Никити Давиду Пафлагону cf. A. Kazhdan, *Niketas David Paphlagon*, ODB 3, 1480 .

224 Delehaye, o. c., 35–36 (ту је изложен кратак садржај панегирика, према *Acta S*, Nov. IV, 1925, 83–89).

225 Примера ради, Евтимије Протасекретис у похвали св. Теодору Стратилату, написаној поч. X века, приписује овом светитељу победу над змајем. И он разликује два св. Теодора. Cf. Halkin, *L'éloge*, 221

226 Delehaye, o. c., 15, 39–40. О актима св. Теодора Тирона основне податке доносе Delehaye, o. c., 17–26; Halkin, *BHG*, II, 281–286, *Auctarium BHG*, 181–182, *Novum auctarium BHG*, 205–206; idem, *Un opuscule*, 308–324. За акта св. Теодора Стратилата cf. Delehaye, o. c., 27–31; Halkin, *BHG*, II, 277–279, *Auctarium BHG*, 180–181, *Novum auctarium BHG*, 204; idem, *Inédite byzantins*, 69–71. Cf. и нап. 124 и 213 supra.

227 *Leonis diaconi caloënsis Historiae*, 157–158.

228 Cf. str. 586 i nap. 142 supra.

229 О Евхаити као средишту култа оба св. Теодора cf. Delehaye, *Les légendes*, 12–15 (Делее је погрешно веровао да је име Евханија, које је запазио у неким текстовима, синоним за Евхаиту); Halkin, *L'éloge*, 221; Мавродинова, *Св. Теодор*, 40; Јустин, *Житија, фебруар*, 173–182; Хризостом Столић Хиландарац, *Православни светачник. Месецослов светих*, Београд 1988, 312, 487. N. Oikonomidès, *Le dédoublement*, 331–335, први везује појаву култа св. Теодора Стратилата за град Евханију.

230 *Il menologio*, p. 382. Cf. Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, Paris 1910, 593, fig. 294. И тзв. Сирмонов синаксар (Државна библиотека Берлин, *Phillipps 1622*, рукопис XII–XIII века), који је једини интегрално издат у Делееовој студији цариградских синаксара, на исти начин доводи у везу св. Теодора Стратилата са Евханијом. Cf. Syn. CP, 451.

231 *Acta S*, Novembris t. III, 1910, 518. Cf. Delehaye, *Euchaïta*, 279; Oikonomidès, o. c., 329–330.

тилат",[232] а за утврђивање средишта култа овог светитеља значајан је и пасус из Сирмоновог синаксара који обавештава да је тело Стратилата пренешено из Хераклеје (града у коме је страдао) у Евханију близу Евхаите.[233] Тај податак, потврђен и у неким редакцијама житија св. Теодора Стратилата,[234] може истовремено бити искориштен за објашњење појаве новог култа у Евханији. Град је, очигледно, у некој прилици дошао до драгоцених реликвија.[235]

"Фабриковање" новог светитељског култа у хришћанској хагиографији било је увек праћено стварањем нових аката. Она су у случају св. Теодора Стратилата углавном заснована на житију славног имењака из Евхаите, уз једну важну измену – нови светитељ је "унапређен", што је можда последица борбе за престиж између Евхаите и Евханије, два суседна града.[236] Успон Евханије подудара се управо са појавом светог стратилата. Раније безначајно место, од X века постало је средиште архиепископије.[237]

Последња вест о Евханији потиче из 1071, када у једној парници равноправно учествују Јован из Евханије и Василије из Евхаите.[238]

Промене до којих је дошло у развоју култа св. Теодора нису се одмах у потпуности одразиле на иконографију. Задуго након што је св. Теодор Стратилат добио место у синаксарима биће случајева да се у друштву осталих славних ратника појави само један св. Теодор, без исписивања војничког ранга, као пре иконоклазма. То се дешавало и у случају уметничких дела рађених за угледне и образоване поручиоце, попут ставротеке из Лимбурга, псалтира Василија II, Теодоровог псалтира из Лондона, *exultet* свитка N° 1 из Барија, Stavelot-триптиха из библиотеке Пиерпонт Морган у Њујорку или сликаног архитрава из Ермитажа.[239] У таквим случајевима реч је, наравно, о представама "старог" св. Теодора (регрута у римској војсци, слављеног у Евхаити), чији је култ био одавно раширен и који је у хришћанској уметности био присутан вековима пре него што се појавио његов двојник с чином војводе.

До дефинитивног "удвајања" лика св. Теодора у иконографији дошло је тек у XII веку, када средишта њиховог култа постају Цариград и Сер, где су биле пренешене реликвије светитеља после турских освајања малоазијских територија и пропадања Евхаите и Евханије

232 *Byz. Lead Seals by G. Zacos*, N° 519

233 Syn. CP, 738. Cf. Darrouzès, *Notitiae*, 97; Oikonomidès, o. c., 329.

234 Cf. Delehaye, *Les légendes*, 167 (BHG 1751), 181–182 (BHG 1752).

235 Иполит Делее, велики познавалац хагиографије, истиче да појава новог св. Теодора није изолован феномен у средњем веку: умножавање хомонима, који у ствари представљају истог светитеља, може имати порекло у различитим варијантама једног житија које су кружиле и у извесној мери мењале његов првобитни карактер, у различитим датумима празновања светитеља на разним подручјима или у постојању више славних средишта култа једног светитеља. Cf. Delehaye, o. c., 15.

236 Карактеристично је да Јован Мавроп, митрополит Евхаите (сред. XI века), у похвалној беседи о св. Теодору Тирону уопште не помиње Стратилата. Cf. Lagarde, o. c., 127; Oikonomidès, o. c., 331.

237 Darrouzès, *Notitiae*, 294. О угледу архиепископије сведочи податак да је један њен достојанственик који је живео у првој половини XI века постао економ цариградске Нове цркве, а био је и поверљив човек царице Теодоре. Cf. Ibidem, 87, 123–124.

238 Darrouzès, o. c., 87.

239 За ставротеку из Лимбурга (око 960) и Stavelot-триптих (око 1100) cf. K. Wessel, *Die byzantinische Emailkunst vom 5. bis 13. Jahrhundert*, Recklinghausen 1967, T. 22a, 47b; за псалтир Василија II cf. Talbot Rice, *Kunst*, T. 101; за Теодоров псалтир, писан 1066. по поруџбини игумана Студијског манастира у Цариграду (Брит. музеј, *Add. 19352*, fol. 13^{v}), cf. S. Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs du moyen âge II. Londres, Add. 19.352*, Paris 1970, 21, pl. 10/24; за *exultet* из Барија cf. Cavallo, o. c., T. 9–10; за фрагмент сликаног архитрава из Ермитажа, са представом апостола Филипа, св. Теодора и св. Димитрија (касни XI – рани XII век), cf. Bank, *Byz. Art*, T. 239–240. И у катедрали Чефалуа насликан је (1148) само један св. Теодор (заједно са св. Димитријем, св. Ђорђем и св. Нестором). Cf. Demus, *Sicily*, 13, pl. 7A. Важно је имати у виду да сам Јован Мавроп, пишући епиграм поводом једне иконе са ликовима светих Теодора, изражава сумњу у постојање два различита мученика тог имена. Cf. Delehaye, *Les légendes*, 36–37. Насупрот томе, многи споменици настали у исто време (нпр. поменути триптиси од слоноваче из Ватикана, Лувра, Ермитажа и палате "Венеција" у Риму, мозаици Св. Луке у Фокиди, оквир иконе арханђела Михаила из ризнице Сан Марка) имају представе оба св. Теодора. За наведене примере cf. библиографију у нап. 152, 197–199, 201 supra. За потпунији преглед сачуваних представа св. Теодора cf. Мавродинова, *Св. Теодор*, 33–50, сл. 1–13; C. Weigert, in: LCI 8, 444–451.

крајем XI века.[240] Нарочито је Сер био град из кога се у касновизантијском периоду ширила слава светих Теодора.[241]

* * *

За разлику од ранијег периода, о одећи и оружју св. ратника у уметности после 843. имамо сигурне податке. Примери које нуде репрезентативни споменици – на пример, фреске Токали килисе, мозаици Св. Луке у Фокиди, илустровани менолог Василија II, триптиси од слоноваче из Лувра и Ермитажа, бронзана плочица из музеја у Анверсу, емајлни медаљони са иконе арханђела Михаила из ризнице Св. Марка у Венецији, цариградски рељефи који красе западну фасаду исте цркве (сл. 38–42)[242] – сведоче да су, без обзира на материјал и технику израде уметничких дела, св. Ђорђе, св. Теодор, св. Димитрије и њихови "саборци" представљани с класичном опремом римске војске. Најважнији делови те опреме, која је Византинцима била позната преко бројних статуа и рељефа са представама римских царева, војсковођа и богова–ратних заштитника, били су кратка туника, панцир, огртач и опасач (сл. 16, 17, 43, 44).[243]

За представе св. ратника византијски уметници углавном су од више врста римског панцира "одабирали" тзв. *lorica squamata* оклоп, са низом плочица међусобно постављених тако да доња ивица једне прекрива горњу ивицу друге (сл. 17, 18, 39–43).[244] Често је сликан и чврсти (пуни) оклоп са две компактне панцирне плоче за покривање целог горњег дела тела (сл. 16, 32, 38–40, 44). Он је репродуковао мускулатуру трупа и имао је, једнако као *lorica squamata*, посебне делове за заштиту рамена, доњег дела стомака и бедара, сачињене од кожних трака, ојачаних металом (*pteryges*).[245] Карактеристично је да су оба ова панцира била део војничке опреме римских царева.[246] Оклоп својствен нижим ранговима војске,

240 Добриња Јадрејковић видео је 1200. у Цариграду мошти оба св. Теодора: у Хрисотриклинију (Тирон) и у Влахерни (штит и мач Стратилата). Cf. Савваитов, *Путешествие*, 87–101. Део реликвија св. Теодора рано је поседовао и Сер. Cf. Јиречек, *Хришћански елемент*, 501–502. Да је, ипак, Евхаита дуго била задржана у традицији хришћана као најславније средиште култа св. Теодора показује један српски летопис с поч. XVI века, где је Сер назван именом тог некада чувеног ходочасничког места (Мара царица...житіе имѣше вліиъ Ѳфаить). Cf. Љ. Стојановић, *Стари српски родослови и летописи*, Ср. Карловци 1927, 43.

241 О Серу као средишту култа св. Теодора cf. Π. Ν. Παπαγεωργίου, Αἱ Σέρραι καὶ τὰ προάστεια, τὰ περὶ τὰς Σέρρας καὶ ἡ μονὴ Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου, BZ 3 (1894), 247–285; Јиречек, о. с., 501–502. Сер се помиње као епископско место од V века, а митрополија постаје у X веку. Cf. Laurent, *Le corpus*, V/1, 595–598. Није прецизно утврђено када је подигнута постојећа митрополијска црква, али се то десило свакако пре раног XII века јер из тог времена потичу њени мозаици. Cf. Α. Κ. Ὀρλάνδος, Ἡ μητρόπολις τῶν Σερρῶν, Ἀρχεῖον τῶν Βυζαντινῶν Μνημείον τῆς Ἑλλάδος, t. 5/2 (Ἀθῆναι 1939–1940), 153–166, Εἰκ. 1–10 (са старијом литературом). Исто тако, не зна се да ли је црква од самог почетка била посвећена св. Теодорима. Треба имати у виду да се 1071. на реверсу печата серског митрополита Стефана јавља само један св. Теодор, а да је на аверсу истог печата представљен св. Димитрије, што указује да је у ово време у Серу још увек био јачи култ славног солунског заштитника. Cf. Laurent, о. с., V/1, N° 777; Oikonomides, *Collection*, 94–96, N° 96. Век касније, међутим, серски митрополит Теодор ставља на свој печат оба св. Теодора. Cf. Laurent, о. с., V/1, N° 778.

242 За фреске Токали килисе cf. Wharton Epstein, *Tokali kilise*, fig. 42, 117; за мозаике Св. Луке cf. Στίκας, Τὸ οἰκοδομικὸν χρονικὸν, πίν. 38–48; за менолог Василија II cf. *Il menologio*, p. 383; Ševčenko; *Illuminators*, fig. 12, за триптих из Лувра cf. Talbot Rice, *Kunst*, T. 101; за триптих из Ермитажа cf. Bank, *Byz. Art*, T. 124, 126; за плочицу из Анверса cf. *Splendeur de Byzance*, 180; за икону из ризнице Сан Марка cf. Grabar, *Opere*, T. 16; за рељефе са западне фасаде Св. Марка cf. O. Demus, *The Church of San Marco in Venice. History, Architecture, Sculpture*, Washington 1960, 128–131, fig. 40–41 (рељефи су датовани у касни XII век)

243 О опреми римске војске cf. R. Cagnat, *Armament et costume des légionnaires*, DS III/2, 1067–1072; P. Couissin, *Les armes romaines*, 1–522; Grimal, *La civilisation*, 145–151.

244 Такав оклоп употребљаван је у Грчкој још од VI–V века пре н. е., а називан је θώραξ λεπιδωτός или θώραξ φολιδωτός, зависно од тога да ли је облик плочица (љусака) личио на крљушти риба или на змијску кожу (плочице су израђиване од жељеза, бронзе, рога или кости, а везиване су једна за другу металним нитима; оне су могле бити причвршћене и за кожу или неку другу чврсту тканину). Слично Грцима, Римљани су користили израз *lorica plumata* за оклопе чије су плочице биле распоређене попут птичјег перја. За основну библиографију о изгледу античког панцира cf. нап. 132 supra.

245 Чврсти или гладак оклоп (θώραξ στάδιος) такође је грчког порекла. Cf. de Ridder, Saglio, o. c., 1314–1315; Couissin, *Les armes romaines*, 158 et passim.

246 Cf. Couissin, o. c., 439–451. О војничкој опреми римских царева cf. и A. Alföldi, *Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreiche*, Darmstadt 1977 (= Mitteilungen des Deutschen Archaeologischen Instituts. Roemische Abteilung, Bd. 49, München 1934, 1 sq; Bd. 50, 1935, 1 sq), 161–186.

прављен од међусобно спојених жељезних или бронзаних карика, ређе се јавља на представама св. ратника.[247]

Преко панцира сликан је огртач, причвршћен на десном рамену фибулом (*paludamentum*),[248] а саставни део опреме св. ратника био је и опасач (*cingulum, cinctorium*).[249] Његови су крајеви везивани по средини панцира у тзв. Херкулов чвор (сл. 38–44), по угледу на опасаче римских царева и војсковођа.[250]

"Пресликавајући" униформу из времена римског царства, укључујући и класично наоружање (копље, мач и штит), уметници X–XI века[251] "доделили" су хришћанским светитељима – ратницима изглед који није имао много сличности са савременом униформом византијске војске. Наиме, иако византијска војна технологија због непостојања археолошке грађе није у потпуности истражена, војни приручници и неки други извори показују да се опрема ратника X–XI века у много чему изменила у односу на антику.[252] Класични римски оклоп није више био у употреби, изузев, можда, током церемонијалних прилика.[253] Византијски пешадинци обично су носили једноставне тунике дугих рукава преко којих је пребациван ланени огртач, док су панцир најчешће имали само тешко наоружани коњаници. Он је био или веома дуг (λωρίκιον) или нешто краћи (κλιβάνιον), а израђиван је од коже или метала.[254] Преко панцира ношена је једна врста огртача од вуне, филца или памука, која је служила за камуфлажу и заштиту од кише (ἐπιλωρίκιον, καβάδιον),[255] а обавезан део опреме и пешадинаца и коњаника били су штитници за руке и ноге, прављени од метала, дрвета или коже.[256]

Имајући у виду све ово што је речено, може се закључити да изглед опреме за ратовање на представама хришћанских светих војника у уметности првих векова након иконоборства није био одраз реалистичког става уметника, већ га у великој мери треба приписати дејству неокласицистичког таласа који од времена македонске династије почиње да захвата све сфере византијске цивилизације, посебно цариградску уметност, будући да су престонички тргови и палате вековима били украшени бројним статуама и барељефима из

247 О оклопима са карикама (*lorica hamis conserta*, θώραξ ἁλυσιδωτός) cf. de Ridder, Saglio, o. c., 1315; Couissin, o. c., 99–101, 268–270, 444–446.

248 Док се за огртач војника и официра обично користио термин *sagum*, огртач команданта, врло дуг и најчешће пурпурне боје, називао се *paludamentum*. Cf. R. Cagnat, *Paludamentum*, DS IV/1, 295. Цариградски учитељ реторике Јован Лидос (VI век) за војнички огртач користи реч *paludamentum*, а цивилни огртач, употребљаван у Сенату, назива хламидом. Cf. Ioannes Lydus, *De Magistratibus*, ed. I. Bekker, Bonnae 1837, 169.

249 *Cingulum* (ἡ ζώνη) је био један од суштинских делова војничке опреме. Служио је за ношење мача, притезање панцира, а био је, уз то, инсигнија војсковође. Добити појас (*cingi*) значило је постати војник, а бити лишен појаса (*discingi*) значило је деградацију или пораз у бици. У позноримском периоду *cingulum* је добио додатну функцију, поставши ознака ранга и достојанства за цивилне функционере. О војничком појасу cf. de Ridder, Saglio, *Lorica*, 1307, 1311; Saglio, *Cingulum*, DS I/2, 1178–1182; Couissin, o. c., 309–313, 458–465; H. Leclercq, *Ceinture*, DACL II/2, 2779–2794.

250 За Херкулов чвор cf. Saglio, *Nodus*, DS IV/1, 87–88; K. Keysner, *Nodus*, in: Pauly–Wissowa, 17/1, 1936, 803–809. О царском опасачу cf. Alföldi, o. c., 182–184.

251 Бројни су споменици римске уметности са представама царева, официра и ратничких богова, чија опрема је до у детаље одговарајућа опреми св. ратника из византијске уметности после 843. године. Cf., на пример, C. C. Vermeule, *Hellenistic and Roman Cuirassed Statues*, Berytus. Archaeological Studies XIII/1 (Beirut 1959), 1–76; Th. Kraus, *Das Römische Weltreich*, in: Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 2, 1967, Abb. 173b, 198, 243, 244, 270, 308, 317, 331; Б. Канлиф, *Римско царство*, Београд 1980, 19, 72, 78, 86–87, 11, 180–181, 190, 199, 270, 284, 288.

252 О опреми и наоружању византијске војске времена Македонаца и Комнина cf. А. П. Каждан, *Византийская армия в IX–X веках*, Ученые записки Великолукского государственного педагогического института, Великие Луки 1954, 18–31; J. F. Haldon, *Some Aspects of Byzantine Military Technology from the Sixth to the Tenth Centuries*, Byzantine and Modern Greek Studies 1 (London 1975), 11–47; T. G. Kolias, *Byzantinische Waffen. Ein Beitrag zur byzantinischen Waffenkunde von den Anfängen bis zur lateinischen Eroberung*, Wien 1988; E. McGeer, A. Cutler, *Armor*, ODB 1, 182–183; E. McGeer, A. Kazhdan, A. Cutler, *Weaponry*, ODB 3, 2192–2193.

253 О томе нема поузданих података (cf. Kolias, o. c., 37–64). Зато није јасно да ли је представа Василија II из венецијанског псалтира (cf. Talbot Rice, *Kunst*, T. XI) одраз савремених церемонија или је и она настала по угледу на представе касноантичког цара, типа *semper victor*.

254 Haldon, *Some Aspects*, 11–47; Kolias, o. c., 37–64; McGeer, Cutler, *Armor*, 182.

255 Haldon, o. c., 34–37; Dagron, *Le traité sur la guérilla*, 189; Kolias, o. c., 54–61; McGeer, Cutler, o. c., 182.

256 Haldon, o. c, 34–47; Kolias, o. c., 65–74; McGeer, Cutler, o. c., 183.

старе Грчке и Рима.[257] Не сме се заборавити ни утицај који су на избор типа униформе св. ратника у уметности након 843. морале имати сачуване представе ратника из времена пре иконоклазма.[258] Њиховим опонашањем обезбеђиван је континуитет са прошлошћу, а истовремено је задовољавана стална тежња византијских уметника да представљеним личностима из хришћанске историје дају аутентичан изглед, одговарајући епохи у којој су јунаци вере живели. У случају св. ратника аутентичност једино нарушавају уске панталоне и високе чизме, употребљаване у византијској војсци тек од IX–X века, и то по угледу на варварске народе.[259] Оне спадају у ретке детаље који су преузети из савремене војничке праксе.

Велики временски размак који је делио средњовизантијску уметност од класичних узора, а и њена несклоност натуралистичком запажању, учинили су, међутим, да већ на неким споменицима XII дође до губитка прецизности у представљању појединих детаља античке униформе. У каснијим временима ова појава биће све изразитија: мада ће одећа св. ратника и даље бити, у суштини, компонована на исти начин, већина делова у знатној мери губи везу са антиком. Уметници нарочито нису разумевали изглед римског панцира, који зато постаје погодно место за импровизацију орнаменталних облика. Појас, везиван у карактеристичан чвор, један од неизоставних детаља на представама св. ратника из македонске епохе, временом скоро нестаје и јавља се скоро искључиво код класицистички образованих мајстора.[260]

Удаљавање од антике није, ипак, никада приближило византијску представу св. ратника изгледу савременог војника у служби цара. Представљање униформе кретало се од XII века у супротном смеру – углавном ка декоративности и квазикласицизму, да би се најзад стигло до обичног иконографског знака. Због тога ће у епохи Палеолога изглед св. ратника бити једнако стран античким узорима колико и изгледу царских војника XIV и XV века, чија је опрема под утицајима са Запада и са Истока претрпела велике измене.[261]

257 Још је цар Константин Велики пренео у Цариград мноштво античких статуа из главних градова грчког Истока. Многе су временом биле уништене, али процењује се да је њихов број у средњовизантијском периоду био већи од сто. Cf. C. Mango, *Antique Statuary and the Byzantine Beholder*, DOP 17 (1963), 55–75.

258 Ретки сачувани споменици указују да је и пре 843. опрема св. ратника имала све античке карактеристике. Cf. стр. 584–585 supra.

259 Cf. Houston, *Ancient Costume*, 154; В. П. Даркевич, *Светское исксусство Византии. Произведения византийского художественного ремесла в восточной Европе X–XIII века*, Москва 1975, 135–140. Римски ратници такође су користили панталоне (*braccae, anaxyrides*), али су их све до краја старог века и Грци и Римљани сматрали карактеристичном одећом варвара. Cf. E. Saglio, *Braccae*, DS I/1, 746–747. Обућа римске војске биле су *caligae* и *campagi*. Cf. E. Saglio, *Caliga*, DS I/2, 849–850; idem, *Campagus*, DS I/2, 882–886. По свом изгледу она се мало разликује од обуће коју имају св. ратници у уметности X–XI века. Cf. Даркевич, о. с., 134–135.

260 Неке деформације у представљању античке униформе запажају се, на пример, већ у Нерезима и у костурским црквама Св. Врача и Св. Николе. У овим црквама нарочито је карактеристична појава изразито дугих туника испод панцира, без кожних штитника (оне би, да су заиста биле употребљаване, ратницима онемогућавале слободно кретање). Cf. Миљковић-Пепек, *Нерези*, сл. 40–41; Σ. Πελεκανίδης, Καστοριά, Βυζαντιναί τοιχογραφίαι, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 21, 55α; Πελεκανίδης, Χατζηδάκης, Καστοριά, 33 (πίν. 12), 60–61 (πίν. 12–13). Појас са чвором ту је већ сасвим редак, мада га понегде сусрећемо и у сликарству XIII и XIV века. Cf. примере из охридске Богородице Перивлепте (П. Миљковић-Пепек, *Делото на зографите Михаило и Еутихиј*, Скопје 1967, Т. II) или из солунског Св. Николе Орфаноса (А. Τσιτουρίδου, Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη, Θεσσαλονίκη 1986, πίν. 87–88).

261 Одраније започета тенденција уплива страних утицаја на византијску ратну технику настављена је и у XIV веку. Снагу западних утицаја најбоље показује занимљив опис опреме коњаника раног XIV века који је у оквиру својих поука за ратовање и владање сачинио Теодор Палеолог, син Андроника II. Ту се помињу, на пример, штитници за врат и метални оклопи за бутине и колена којих нема на тадашњим представама св. ратника. Cf. Ch. Knowles, *Les enseignements de Théodore Paléologue*, London 1983, 58. Иако је Теодор од петнаесте године живео у Италији, због чега је свакако много боље познавао западне обичаје, спис је користан јер је настао у време његовог боравка у Византији, 1326. године (дело је било написано на грчком, али је сачуван само француски превод из XIV века). О Теодору Палеологу cf. *Prosopographisches Lexikon der Palaiologenzeit*, erst. E. Trapp, H.-V. Beyer, S. Kaplaneres, Fs. 9, 89–90 (N° 21465; са литературом). За расправу о односу представа св. ратника према стварном изгледу савремених ратника из Византије корисни су и описи Игњатија из Смоленска, који је 1392. године видео у Цариграду, на крунисању Манојла II, двојицу оклопника "прекривених жељезом од главе до пете". Cf. *Книга хожений. Записки русских путешественников XI–XV вв*, сост. Н. И. Прокофьев, Москва 1984, 106, 117, 284, 294–295.

КУЛТ И ИКОНОГРАФИЈА СВ. РАТНИКА КОД СРБА ДО СРЕДИНЕ XIV ВЕКА

Са продором хришћанства међу јужнословенске народе култ мученика–ратника преноси се и у средњовековне српске земље, где су се испољиле све његове манифестације већ виђене у Византији. Житија, зборници чуда и похвалне беседе, инспирисане делима најпоштованијих мученика, од друге половине IX века преводе се на стари словенски језик, па су на тај начин овакви текстови били лакше доступни Србима.[262] У најстаријим српским менолозима појављују се имена славних св. ратника: менолог Мирослављевог јеванђеља, на пример, помиње св. Ђорђа, св. Димитрија, св. Прокопија, св. Евстатија, св. Никиту, св. Нестора, св. Мину и св. Теодора.[263] Значајан показатељ популарности св. ратника у српској средини јесте и велики број цркава које су као патрона имале неког од ових светитеља.[264] Још пре времена Стефана Немање подигнута је црква Св. Ђорђа у Звечану, у којој се према Немањином житију, св. Ђорђе јавио једном српском свештенику пред битку на Пантину 1168. године.[265] Сам Немања је 1170/1171. саградио цркву Св. Ђорђа у Расу, познатију као Ђурђеви Ступови, а његов пример следили су током векова многи српски владари и високодостојници, тако да су у средњовековној Србији биле веома бројне цркве посвећене св. Ђорђу.[266] И другим мученицима–ратницима, првенствено св. Димитрију, српски ктитори су посвећивали своје задужбине.[267]

---

262 Значајну улогу у ширењу култа св. ратника међу Словенима имао је солунски мисионар Методије, који је нешто пре 885. године написао један канон св. Димитрију, специјално за Словене. Cf. D. Obolensky, *The Cult of St. Demetrius of Thessaloniki in the History of Byzantine–Slav Relations*, Balkan Studies 15/1 (Thessaloniki 1974), 3–20. После њега је св. Климент Охридски написао на старом словенском језику кратку похвалу истом светитељу, засновану на тексту житија. Cf. Климент Охридски, *Събрани съчинения*, I, София 1970, 221–237. О овом питању cf. и Δ. Σ. Ἠλιάδου, Ὁ Ἅγιος Δημήτριος (н. 11), 128–140; Ю. К. Бегунов, *Греко–славянская традиция почитания Димитрия Солунского и русский духовный стих о нем*, ByzSl 36/2 (1975), 149–172. Велики број средњовековних хагиографских текстова словенског порекла о мученицима–ратницима сакупио је у XVI веку руски митополит Макарије. cf. нап. 11 supra.

263 За менолог Мирослављевог јеванђеља (Народни музеј у Београду, рукопис бр. 1536; из 1180–1190, fol. 294б–348б) cf. Сергый, *Полный месяцеслов*, I, 102–103; *Мирослављево јеванђеље*, предг. Љ. Стојановић, Београд 1897, 220–224; Н. Родић, Г. Јовановић, *Мирослављево јеванђеље. Критичко издање*, Београд 1986, 246–280, 301–309. Ту је поменут само један св. Теодор и то под 8. јуном (л. 337б; мсца июн .и. стго Ѳеодора и Коурила архиепспа), који је по синаксарима васељенске цркве предвиђен за прославу преноса моштију св. Теодора Стратилата из Хераклеје у Евханију. Cf. Syn. CP, 738. О осталим словенским и српским менолозима и синаксарима средњег века cf. Сергый, о. с., I, 92–95, 99–1122, 242–263, 270–273; V. Mošin, *Slavenska redakcija prologa Konstantina Mokisijskog u svjetlosti vizantijsko–slavenskih odnosa XII.–XIII. vijeka*, Zbornik Historijskog instituta Jugoslavenske akademije 2 (Zagreb 1959), 17–68; Д. Богдановић, *Две редакције стиховног пролога у рукописној збирци манастира Дечана*, Упоредна истраживања I (Београд 1976), 37–72; П. Симић, *Редакције пролога и месецослови типика*, Богословље XX (Београд 1976), 93–110; Д. Е. Стефановић, *Прилог проучавању месецослова XIII и XIV* века, Јужнословенски филолог XLV (Београд 1989), 137–160.

264 О посвети српских цркава св. ратницима cf. М. Ал. Пурковић, *Попис цркава у старој српској држави*, Скопље 1938, 21 et passim; idem, *Светитељски култови у старој српској држави према храмовном посвећењу*, Богословље XIV/2 (Београд 1939), 151–174; В. Р. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд 1950, 2, 99 et passim; О. Зиројевић, *Цркве и манастири на подручју Пећке патријаршије*, Београд 1984, 39 et passim.

265 Cf. Стефан Првовенчани, *Сабрани списи*, Београд 1988, 69, 146; Доментијан, *Живот Светога Саве и живот Светога Симеона*, Београд 1988, 250. О остацима цркве у Звечану cf. В. С. Јовановић, *Археолошка истраживања средњовековних споменика и налазишта на Косову*, in: Зборник Округлог стола о научном истраживању Косова (Научни скупови САНУ, књ. XLII), Београд 1988, 35–36, сл. 41 (са старијом литературом).

266 Стефан Првовенчани, о. с., 68, 144–145; Доментијан, о. с., 249; о датуму изградње Ђурђевих Ступова cf. Ј. Нешковић, *Ђурђеви Ступови у Старом Расу*, Краљево 1984, 12–13, црт. 2. Cf. и В. Ј. Ђурић, *Посвета Немањиних задужбина и владарска идеологија*, in: Студеница у црквеном животу и историји српског народа, Београд 1987, 17. За попис средњовековних српских цркава посвећених св. Ђорђу cf. Пурковић, *Попис*, 23–25; Петковић, *Преглед*, 110–116; Зиројевић, *Цркве*, 97–102.

Св. Ђорђе је и у каснијим временима био најпоштованији св. ратник код Срба; од 3839 храмова који су двадесетих година овог века припадали српској цркви њему је било посвећено чак 325. Поред Богородице и Христа, једино је још св. Никола био патрон већем броју цркава. Cf. Р. М. Грујић, *Црквени елементи Крсне славе*, Гласник Скопског научног друштва (= ГСНД) 3–4 (Скопље 1930), 65.

267 Извори још помињу цркве св. Теодора, св. Прокопија, св. Никите, св. Александра и св. Нестора. Cf. Пурковић, о. с., 21 sq; Петковић, о. с., 2 sq; Зиројевић, о. с., 39 sq. Неке од њих и данас постоје.

Међу Србе се, такође, "преселило" веровање Византинаца у светитеље ратника као помоћнике и заштитнике у биткама. Немањини биографи, Стефан Првовенчани и Доментијан, истичу заслуге св. Ђорђа за избављење Стефана Немање из тамнице у коју су га затворила браћа и помињу допринос светитеља у бици на Пантину; Немања је у знак захвалности подигао поменуту цркву Св. Ђорђа у Расу.[268]

Посредством св. Симеона Немање св. Ђорђе помаже и Стефану Првовенчаном у бици против епирског владара Михаила I Анђела. О веровању у такав ток ствари обавештава нас сам Првовенчани.[269]

У повељи краља Милутина, издатој 1299/1300. године скопском манастиру Св. Ђорђа – Горга на Серави, свети Ђорђе добија епитете победоносца у биткама, саборца и помоћника у ратовима и невољама, који "вь многыхъ прискрьбныхъ мѣстехъ помощникь теплы wбрѣте се краіевьствоу ми".[270]

У цркви Св. Ђорђа у Старом Нагоричину, чија је обнова, судећи по завршном делу натписа изнад улаза ("в то же лѣто краль изъі тѹрки"), била у вези са војничким успесима краља Милутина, однос српског владара према св. Ђорђу непосредно је изражен ктиторском композицијом на којој је светитељ представљен (1316–1318) као уручилац мача Милутину. На основу једног писаног сведочанства о сличној представи цара Манојла I Комнина одавно је запажено да је и ово иконографско решење преузето из Византије.[271]

Још неки примери говоре о неуморном настојању, а и о способности Срба прве половине XIV века да следе византијске обичаје прихватајући при томе и најфиније уметничке поуке од духовног центра православног света. Попут цара Теодора II Ласкариса који је после победе над Бугарима украсио икону светих Теодора у Серу, Милутинов син – краљ Стефан Урош III – уочи битке код Велбужда, јула 1330, моли се пред иконом св. Ђорђа у Старом Нагоричину, а после победе је у знак захвалности окива сребром.[272]

Најлепша илустрација вере средњовековних Срба у помоћ светих мученика–ратника у војничким сукобима сачувала се у тексту похвале кнезу Лазару што га је монахиња Јефимија (бивша деспотица Јелена, удовица Јована Угљеше) извезла (пре јула 1402.) на покрову за кнежев ћивот у Раваници. Кнез Лазар је у тој похвали назван новим мучеником који се придружио "војницима цара Небеског", а од њега се тражи да моли од Господа победу

268 Cf. Стефан Првовенчани, о. с., 68–70 (" А он /*Немања*/...вапијаше к Владици својему...и ка страстотрпцу Христову, Ђорђу: Узми оружје и штит, и стани на помоћ мени! Божјом помоћу и помоћу светога и преславног мученика Христова Ђорђа победи непријатеље своје". По сведочењу Првовенчаног св. Ђорђе се затим у војничком лику јавио једном Немањином презвитеру говорећи: "Ја сам слуга Христов Ђорђе, који идем на помоћ господину твојему да победим и непријатеље његове".); Доментијан, о. с., 245–246, 249–251 ("И када је био сукоб...и силом Божјом и молитвама пресвете Богородице и помоћу светога и великога мученика Георгија победи своје непријатеље"). О овоме опширније пише В. Ј. Ђурић, *Три догађаја у српској држави XIV века и њихов одјек у сликарству*, ЗЛУ 4 (1968), 71.

269 Стефан Првовенчани, о. с., 93–94 (" И умоли својом молитвом /*св. Симеон Немања*/ светога и великог мученика Христова Ђорђа кога узе себи за помоћника и победиоца над непријатељима, и као што Меркурије проболе нечастива мучиоца Јулијана, тако и онај великомученик, умољен господином светим, на јави такну у ребра игумана својега Јаничија, у храму свом у средини српске земље, говорећи: Устани, проповедај величину моју! Јер сам ја послан од Господа да убијем Михаила Грка, који је у дрчкој страни.").

270 К. Илиевска, В. Мошин, Л. Славева, *Грамоти на манастирот Св. Георги–Горг Скопски. Текстови*, in: Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија, I, Скопје 1975, 236–237.

271 За натпис над вратима цркве у Старом Нагоричину cf. Миљковић–Пепек, *Делото*, 57, сл. 11; о Милутиновим окршајима са Турцима на које би се тај натпис могао односити cf. Византијски извори за историју народа Југославије, VI, Београд 1986, 187, н. 65 (С. Ћирковић). О ктиторској композицији из Старог Нагоричина и пореклу њеног иконографског решења cf. В. Ј. Ђурић, *Три догађаја*, 68–76, црт. 1 (cf. о истом питању стр. 586 и нап. 145 supra).

272 Данилов ученик преноси речи Стефана Дечанског изговорене пред иконом св. Ђорђа: "Крепки међу мученицима...Георгије, види велику скрб и тугу срца мога, и пожури да ми помогнеш у овој борби против овога љутога цара, који се хвали против мога отачаства, и јави силу Твоју, као што си некада помогао господину моме Симеону Немањи против његових непријатеља, да и ја грешни...прославим Твоје свето име, и украсићу ову Твоју свету икону, и приложићу овом Твом светом храму многе изабране правде...". Cf. Данилови настављачи, Београд 1989, 41. За детаљније податке о овом догађају cf. посебну студију И. М. Ђорђевића, *Две молитве Стефана Дечанског*, 135–149 (cf. стр. 586 и нап. 147 supra).

против непријатеља за своје наследнике Стефана и Вука: Сьбери ликь своихъ сьбесѣдникь, с(вѣ)тихъ м(оу)ч(е)никь, и съ всеми пом(о)ли се прославльшомоу те Бо(го)у; вьздвѣсти Гєѡргїю, подвигни Димитриа, оувѣди Θ(є)wд(w)ре, поими Мєркоуріа и Прокопіа и ·м· м(оу)ч(ен)икь Севастинскихъ не wстави, вь нихже моучен(ии) воюють чеда твоа вьзлюблєна, кнєзь Стефань и Влькь....[273]

Јака наклоност према св. ратницима може се пратити и у српској средњовековној уметности.[274] Већ у цркви Св. Михаила у Стону наспрам ктиторског портрета зетског краља Михаила (1077–1081) насликан је, у ниши јужног зида, св. Ђорђе са мачем и штитом у руци (сл. 45). Пример је значајан као прва ликовна потврда поштовања св. Ђорђа код Срба, мада је сам живопис због свог рановроманичког стила сасвим далеко од византијске уметничке традиције.[275]

Представе св. ратника вероватно су се, по угледу на иконографски програм савремених византијских цркава, налазиле и у Немањиној задужбини у Расу, посвећеној св. Ђорђу (осликана око 1175), али се до данас сачувала једино слика св. Ђорђа на коњу, изнад улаза из припрате у наос.[276]

У Богородичиној цркви у Студеници (1208/1209) мученици-ратници били су насликани у најнижим зонама зидова поткуполног простора, до иконостаса. Они, међутим, судећи по остацима најстаријег живописа и фрескама XVI века, нису имали никакву ратничку ознаку: били су одевени у патрицијске одежде, с плаштовима украшеним тавлионима, а у рукама су уместо оружја држали мале крстове.[277]

273 Јефимијино наглашавање 40 севастијских мученика, који нису били типични свети покровитељи српских средњовековних ратника, и недвосмислен исказ да на месту њиховог страдања (светитељи су страдали код града Севастије, у североисточном делу Мале Азије; cf. Syn. CP, 521) војују кнежеви Стефан и Вук јасно говоре да је похвала писана у време учешћа синова кнеза Лазара у окршају Бајазита против Тимура, код Ангоре јула 1402. Наравно, Јефимија није могла унапред знати где ће се тачно одлучујући окршај одиграти, али се мора имати на уму да је Тимуров напад на Отоманску царевину започео управо освајањем Севастије августа 1400. године (J. W. Barker, *Manuel II Palaeologus*, Rahway, New Jersey 1969, 216; C. Imber, *The Ottoman Empire 1300-1481*, Istanbul 1990, 52-53) и да је пад овог важног града, кога је Бајазит само неколико година раније освојио и дао на управу сину Сулејману (Г. Елезовић, *Огледало света или историја Мехмеда Нешрије*, Београд 1957, 77), био један од најважнијих разлога за султанов поход према источним границама. Тешко је поверовати да Бајазитов позив Стефану није помињао због чега и где српски кнез треба да води своје оклопнике. Место "вь нихже моучен(ии) воюють ... кнєзь Стефань и Влькь" могло би се из сличних разлога односити и на Севастију као област јер је некадашња византијска тема Севастија била истурена према Истоку и зато најближа удару Монгола (уз то, Ангора није много далеко од њених западних граница). Ова друга могућност посебно би била прихватљива ако би се показало да се познати пасус из предговора "Закона о рудницима" Стефана Лазаревића (поидохъ' на въсточноую страноу вь вѣликоую севастїю къ вѣликомоу амірѣ пагъитоу) односи управо на догађаје из 1402. године. За такву претпоставку, иначе, има доста основа. О покрову и о питању његовог датовања cf. Л. Мирковић, *Црквени уметнички вез*, Београд 1940, 30–31, Т. XIII/1; Ђ. Трифуновић, *Српски средњовековни списи о кнезу Лазару и косовском бој*у, Крушевац 1968, 132–161 (са исцрпним прегледом литературе); Монахиња Јефимија, *Књижевни радови*, приредио Ђ. Трифуновић, Крушевац 1983, 21–26, 47–52, 59–60. За доста контрадикторан текст предговора "Закона о рудницима" cf. Деспот Стефан Лазаревић. *Књижевни радови*, прир. Ђ. Трифуновић, Београд 1979, 157, 172, 219-221.

274 О св. ратницима у српском средњовековном сликарству cf. В. Р. Петковић, *Спасова црква у Жичи*, Београд 1912, 38–42; Тасић, *Живопис певничких простора*, 237–253; I. M. Djordjević, *Der Heilige Demetrios in der serbischen adligen Stiftungen aus der Zeit der Nemaniden*, in: L'art de Thessalonique et des pays Balkaniques et les courants spirituels au XIVe siècle. Recueil des rapports du IVe colloque serbo–grec (Belgrade 1985), Belgrade 1987, 67–73. Обимну грађу за проучавање иконографије св. ратника сакупио је Г. Шкриванић, *Оружје у средњовековној Србији, Босни и Дубровнику*, Београд 1957.

275 Lj. Karaman, *Crkvica Sv. Mihajla kod Stona*, Vjesnik hrvatskoga arheološkoga društva, N. S. 15 (Zagreb 1928), 96–97, sl. 10; C. Fisković, *Dalmatinske freske*, Zagreb 1965, T. 10–11; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 26, 189.

276 Н. Л. Окунев, *"Столпы святаго Георгия". Развалины храма XII века около Новаго Базара*, SK I (1927), 236–238, Т. XXII/1; З. Зековић, *Конзервација зидних слика манастирског комплекса Ђурђеви Ступови у Расу*, Гласник Друштва конзерватора Србије 5 (1981), 45. При обнови живописа у припрати (1282/1283) на своду је насликано неколико композиција из циклуса св. Ђорђа. Cf. Окунев, о. с., 238; Петковић, *Преглед*, 115; Н. Комненовић, *Копије фресака из српских средњовековних цркава у рушевинама* (каталог изложбе у београдском Народном музеју, мај–јуни 1980), Београд 1980, 29, 33–34.

277 Од укупно десет фигура (по једна на западним странама пиластара до иконостаса, по три на јужном и северном зиду, по једна на источним странама улаза у вестибиле) првобитном сликарству припадају само две: последња фигура у низу са јужног зида и светитељ насликан до ње, на источној страни пролаза у јужни вестибил. Осталих осам фигура су настале 1568. године, али нема сумње да су рађене по угледу на иконографију старих фресака. Cf.

У Милешеви (1219–1228) фигуре петорице св. ратника заузимају најнижу зону зидова поткуполног простора и доње делове два пиластра који одвајају поткуполни простор од западног травеја. Светитељи су, као и у Студеници, одевени у раскошне хаљине, с тим што су оне овде изразито дуге и испод њих се виде доњи делови узаних панталона. Сви носе плашт с тавлионом, учвршћен фибулом на десном рамену, а у десној руци држе мученички крст. Немају оружје, али им је преко хаљине (а испод плашта) насликана једна изразито војничка ознака – кожни панцир са штитницима за рамена (сл. 46).[278]

Ни у Сопоћанима (1263–1265) фигуре св. ратника (насликане у најнижој зони западног травеја наоса и на унутрашњим странама пиластара који деле тај травеј од поткуполног простора) немају типичан изглед какав су најчешће св. војници имали у уметности после 843. године. Светитељи су обучени у дуге тунике, а као војничка обележја, уместо панцира из Милешеве, јављају се мач, копље, штит, а понегде и појас.[279]

У Градцу је живопис најнижих зона (настао око 1275) скоро у потпуности изгубљен, али су у јужној певници очувани остаци неколико фигура св. ратника (било их је укупно седам). Они су били насликани у пуној ратничкој опреми, са панцирима и оружјем.[280] То, ипак, још неко време није постао доминантан иконографски тип св. ратника у српском сликарству јер су у Ариљу (1296), где су фигуре ових светитеља смештене на западни зид северне певнице, мученици-војници опет представљени у племићкој одећи (дуга туника и плашт). У десној руци сваки од њих држи крст, док у левој носи оружје, копље или мач (једино св. Евстатије Плакида, насликан у лунети изнад улаза на западном зиду припрате, има пуну ратничку опрему, а нема обележја мучеништва).[281]

Тип слике мученика који истовремено истиче ратничке особине светитеља и његово страдалништво за веру, карактеристичан за српске споменике XIII века, не представља новину у источнохришћанској иконографији. Он се знатно раније појављује на делима византијске уметности, али је, изгледа, дуго времена, све до осликавања задужбина првих Немањића био скоро заборављен.[282] Прихвативши га, уметници који су радили за потребе

С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије, 1557–1614*, Нови Сад 1963, 122–125, 168; Г. Бабић, in: Г. Бабић, В. Кораћ, С. Ћирковић, *Студеница*, Београд 1986, 70, 154–168; Б. Тодић, in: М. Кашанин, М. Чанак-Медић, Ј. Максимовић, Б. Тодић, М. Шакота, *Манастир Студеница*, Београд 1986, 154, 162–167, сл. 107; Р. Николић, *Конзерваторски запис о живопису светог Саве у Богородичиној цркви манастира Студенице. II део*, Саопштења XIX (1987), 42–48, 74–78 (Николић једини идентификује све фигуре мученика-ратника из прве зоне, с тим што је св. Евстатија Плакиду са југоисточног пиластра идентификовао као св. Јакова Персијског, док идентификација фигуре из јужног вестибила као св. Трифуна остаје спорна).

У Студеници једино св. Сергије и св. Вакх имају ратничку инсигнију – мач у левој руци (cf. Николић, о. с., 43–48, сл. 7), али ту је реч о иконографском решењу специфичном за двојицу мученика из Росафе (патрицијска одећа, мач и крст). О иконографији св. Сергија и св. Вакха cf. C. Weigert, *Sergius and Bacchus*, LCI 8, 329-330; В. Ј. Ђурић, *Црква Св. Петра у Богдашићу и њене фреске*, Зограф 16 (1985), 29. Уз то, Сергије и Вакх су и својим положајем, на потрбушју западног лука у наосу, издвојени од фигура мученика-ратника.

278 Н. Л. Окунев, *Милешево. Памятник сербского искусства XIII в.*, ByzSl VII (1937/1938), 85, Т. XIX/1. Преостала тројица мученика из доње зоне (северни зид западног травеја), међу њима и св. Мина, једнако као и мученици насликани у горњим зонама зидова, попут св. Меркурија, св. Евстатија и св. Арете, обучени су исто као св. Ђорђе, св. Димитрије, два св. Теодора и св. Прокопије, с тим што немају панцир као војничку ознаку. Cf. Окунев, о. с., 93, Т. XXI; С. Радојчић, *Милешева*, Београд 1971[2], 19–21, црт. 4, 7, 8, 10, 11.

279 У Сопоћанима је укупно шест светитеља насликано с оружјем. На основу издвојеног положаја (унутрашње стране пиластара између западног травеја и поткуполног простора) и физиономија могу се препознати св. Ђорђе (јужно) и св. Димитрије (северно). Св. Теодор Стратилат и св. Теодор Тирон представљени су на западном зиду, северно од улаза, док се фигуре двојице св. ратника из североисточног угла западног травеја не могу поуздано идентификовати (ти светитељи и св. Теодор Тирон имају војнички појас). Cf. В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1963, 54, 125, 131; Б. Живковић, *Сопоћани. Цртежи фресака*, Београд 1984, 12–13, 20–22; за репродукције ових фресака cf. G. Millet, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie*, II, Paris 1957, pl. 37/3, 40/1–2.

280 Ђ. Бошковић, С. Ненадовић, *Градац*, Београд 1951, 8; cf. и В. Ј. Ђурић, *Црква Св. Петра у Богдашићу*, 33.

281 Н. Л. Окунев, *Арилье. Памятник сербскаго искусства XIII в.*, SK VIII (1936), 223, 237; Hamann-MacLean, Hallensleben, *Monumentalmalerei*, Pl. 19, fig. 145; Б. Живковић, *Ариље*, Београд 1970, 20, 34, 38, 45 (у северној певници насликани су св. Димитрије, св. Ђорђе, св. Теодор Тирон и св. Теодор Стратилат; св. Евстатије Плакида вероватно је добио место у програму као имењак тадашњег српског архиепископа Евстатија II). У Ариљу још двојица светитеља који су насликани у одећи уобичајеној за мученике имају мачеве (горња зона западног пара пиластара у наосу). Судећи по траговима натписа (читање Д. Војводића) и по физиономијама фигура, реч је о св. Сергију и св. Вакху. Cf. Живковић, о. с., 12, црт. 34–38.

282 На пример, представа св. Теодора Стратилата и св. Евстатија на цариградском триптиху од слоноваче (сада у палати Венеција у Риму) из прве половине X века. Cf. Talbot Rice, *Kunst*, 63, Т. 99; Beckwith, *Early Christian Art*,

српског двора су одступили од "моде" своје епохе. Наиме, у већини цркава XIII века, без обзира да ли је реч о српским, грчким или бугарским споменицима, св. ратници су представљени у пуној опреми, с панциром и оружјем (нпр., испосница Св. Петра Коришког изнад села Корише код Призрена, Градац, црква Св. Петра у Богдашићу код Тивта, Богородичина црква у Сушици код Скопља; Св. Тројица у Кранидију, Св. Теодори у Кафонији, Св. Никола у Манастиру; капела N° XIII на Трапезици у Трнову).[283] Због тога необичне представе светитеља–војника из Милешеве, Сопоћана и Ариља највероватније треба довести у везу са посебним захтевима поручилаца, који су, следећи неки данас непознати узор, желели да истовремено истакну и мученичке и ратничке особине св. Ђорђа, св. Димитрија и њихових "*сабораца*".

До праве експанзије култа св. ратника у средњовековној Србији долази тек у време краља Милутина. У то нас уверава живопис свих његових задужбина, од Богородице Љевишке, преко обновљене Жиче, Краљеве цркве у Студеници и Старог Нагоричина, до Хиландара, Грачанице и Светог Никите, чије зидове и ступце прекривају представе св. ратника, увек са комплетном опремом, у панциру и са оружјем у рукама.[284] Из овог периода потиче више цркава чији је патрон био неки од св. војника. Сам Милутин обновио је три цркве св. Ђорђа, у Старом Нагоричину, на реци Серави (у Скопљу) и у Ораховици, као и цркву Светог Никите код Скопља.[285]

Фигуре св. ратника са потпуном војничком опремом редовно су сликане у најнижој зони зидова српских цркава и у наредним деценијама прве половине XIV века, без обзира на то да ли је реч о задужбинама владара, властеле или монаха (Мушутиште, Св. Никола Дабарски, Св. Никола у Призрену, Кучевиште, Св. Никола Болнички у Охриду, Богородичина црква у Пећи, Бела црква каранска, "Латинска" црква у Прокупљу, Полошко, Св.

96, T. 174–175. У одећи уобичајеној за мученике (дуга туника, плашт с тавлионом) и с мачем у руци, представљен је св. Прокопије на једној икони из манастира Св. Катарине на Синају, датованој у трећу деценију XIII века. Cf. D. Mouriki, *Four Thirteenth–Century Sinai Icons by the Painter Peter*, in: Студеница и византијска уметност око 1200. године (Међународни научни скуп поводом 800 година манастира Студенице и стогодишњице САНУ, септ. 1986), Београд 1988, 329–347, fig. 5; eadem, *Icons from the 12th to the 15th Century*, in: Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine, ed. K. A. Manafis, Athens 1990, 102–124, 384, 387, fig. 47. И стеатитске иконе XI–XII века показују да је врло рано на представама св. ратника спајана одећа типична за мученике са војничком опремом. Cf. Банк, *Прикладное искусство*, 94, рис. 81. О карактеристичним представама св. ратника о српском живопису XIII века писао је Р. Николић, *Конзерваторски запис*, 43–48.

283 За испосницу Св. Петра Коришког (око 1220) cf. Ђурић, *Најстарији живопис испоснице*, 174–175, сл. 2–4; Р. Љубинковић, *Испосница Петра Коришког. Историја и живопис*, Старинар 7/8 (1958), 102–103, сл. 12–14. За Градац cf. нап. 280 supra. За цркву Св. Петра у Богдашићу (седамдесете године XIII века) cf. Ђурић, *Црква Св. Петра*, 28, сл. 4, 10. О живопису Богородичине цркве у Сушици (крај XIII века) cf. G. Babić, *Les fresques de Sušica en Macédoine et l'iconographie originale de leurs images de la vie de la Vierge*, CA 12 (1962), 304–309. За Св. Тројицу у Кранидију (1244) cf. S. Kalopissi–Verti, *Die Kirche Hagia Triada bei Kranidi in der Argolis (1244)*, München 1975, 209–213, Sk. 28, T. 27. За цркву у Кафонији (1263–1270) cf. Drandakis, *Les peintures murales* (н. 208), 171 sq, fig. 3, 11. За Св. Николу у Манастиру (1271) cf. Коцо, Миљковић–Пепек, *Манастир*, T. I–V, XXVII–XXXI. За капеле на Трапезици cf. В. Димовъ, *Разкопкитѣ на Трапезица въ Търново*, Извѣстия на Българското археологическо дружество V (София 1915), 145–156, обр. 109–113.

284 О фигурама св. ратника у Богородици Љевишкој (1310–1313) cf. Г. Бабић, in: Д. Панић, Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Београд 1975, 57, црт. 11–12, 24, T. XXVIII; за живопис Жиче (1309–1316) cf. П. Мијовић, in: М. Кашанин, Ђ. Бошковић, П. Мијовић, *Жича*, Београд 1969, 154–155, сл. на стр. 30, 145–147, 149, 151–153; за Краљеву цркву (1314) cf. Г. Бабић, *Краљева црква у Студеници*, Београд 1987, 190–191, 239–244, сл. 137–138; за Старо Нагоричино cf. Миљковић–Пепек, *Делото*, 60–61, сх. IX–X, сл. 65, T. CLIX; за Хиландар (1318–1320) cf. V. J. Djurić, *La peinture de Chilandar à l'époque du roi Milutin*, Хиландарски зборник 4 (1978), 32, pl. 4, 6, 9, 10; idem, in: Д. Богдановић, В. Ј. Ђурић, Д. Медаковић, *Хиландар*, Београд 1978, 84, сл. 60, 62, 65; за Грачаницу (око 1320) cf. Б. Тодић, *Грачаница. Сликарство*, Београд 1988, 98, 129, T. XVI, сл. 68–71; за Светог Никиту код Скопља (убрзо после 1321) cf. Миљковић–Пепек, о. с., 55–56, сх. VII–VIII, сл. 88 (датовање живописа на основу резултата наших истраживања). Cf. за све цркве преглед фигура св. ратника у српским средњовековним црквама Д. Тасића, *Живопис певничких простора*, 239–243.

285 Извори помињу да је Милутин сазидао цркву св. Ђорђу и у Солуну, а да је обдарио манастир Св. Ђорђа у кичевској области. Cf. Данило други, *Животи краљева и архиепископа српских. Службе*, Београд 1988, 128–133. За убикацију манастира Св. Ђорђа–Горга на Серави cf. К. Петров, *Грамотите на манастирот Св. Георги Горгос и обид за изнаоѓање на неговиот локалитет*, in: Споменици I, 246–247 (са ранијом литературом). Црква Св. Ђорђа у Ораховици идентификована је са црквом Св. Ђорђа у Дабру, код села Машићи. Cf. М. Чанак–Медић, *Архитектура Немањиног доба*, II, Београд 1989, 25–31. О осталим црквама из Милутиновог времена чији су патрони били св. ратници cf. Петковић, *Преглед*, 2, 99 sq (cf. о истом питању стр 600-601 и нап. 264–267 supra).

Димитрије у Пећи, Љуботен, Лесново, Св. Спас у Призрену, Св. Апостоли у Пећи, Св. Никола у Градцу, Бањевац),[286] а њихов број је варирао зависно од величине и структуре грађевине или од концепције програма.

У оквирима овакве традиције, од почетка засноване на византијским уметничким канонима, лако су објашњиви и појава и изузетно велики број св. ратника у наосу Дечана, посебно ако се имају у виду монументалне димензије задужбине Стефана Дечанског и његовог сина Душана. Уз то, постоје јасни показатељи да је у време када су сликари стигли у Дечане, након што је 1334. или 1335. године фра Вита завршио зидање цркве, популарност св. ратника у српској држави још више порасла.

Први од тих показатеља јесте сама околност да је северни бочни брод цркве (замишљен као параклис са засебним олтарским простором и одвојен од наоса парапетним плочама) био посвећен једном од најпоштованијих св. ратника, св. Димитрију.[287]

Постојање снажног култа св. Димитрија у средњовековној Србији може се пратити још од времена св. Саве, који је, према сведочењима Доментијана и Теодосија, боравио у Солуну и поклонио се моштима славног заштитника овог града.[288] Србима је, сасвим извесно, врло рано била позната огромна хагиографска и панегиричка литература о св. Димитрију, тако да наши писци XIII века св. Симеона Немању као мироточца увек упоређују управо са овим светитељем.[289]

Занимљиво сведочанство о поштовању св. Димитрија код Срба у XIII веку пружа и текст уговора који је склопљен (маја 1254) између хумског жупана Радослава, унука Немањиног брата Мирослава, и Дубровчана. Ту се, у инвокацији, иза Христа, Богородице и св. никејских отаца, као заштитник дубровачке стране помиње св. свештеномученик Власије (Влахо), док је као заштитник српске стране поменут св. Димитрије.[290]

Култ св. Димитрија у средњовековној српској држави постаје још снажнији у првој половини XIV века. На такав закључак упућује околност да извори из овог времена помињу већи број храмова посвећених чувеном великомученику. Поред већ постојећих цркава у

286 За Богородичину цркву у Мушутишту (око 1320) cf. В. Ј. Ђурић, *Непознати споменици српског средњовековног сликарства у Метохији, I*, СКМ II–III (1963), 64, сл. 5; за Св. Николу Дабарског код Прибоја (вероватно 1328/1329) cf. С. Ђурић, *Првобитни живопис у цркви Св. Николе у Бањи код Прибоја*, Саопштења 16 (1984), 85, С. Петковић, *Зидно сликарство*, 173; за Кучевиште (до 1331) cf. И. М. Ђорђевић, *Сликарство XIV века у цркви св. Спаса у селу Кучевишту*, ЗЛУ 17 (1981), 100, 104; за Св. Николу у Призрену (око 1331/1332) cf. Ј. Радовановић, *Тутићева црква Св. Николе у Призрену*, Гласник Српске православне цркве 43 (Београд 1962), 191; за Св. Николу Болничког у Охриду (1335/1336) cf. Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 38–39; за Богородичину цркву у Пећи (око 1335) cf. В. Ј. Ђурић, in: В. Ј. Ђурић, С. Ћирковић, В. Корać, *Пећка патријаршија*, Београд 1990, 160–161, сл. 98; за Белу цркву каранску (1340–1342) cf. М. Кашанин, *Бела Црква Каранска*, Београд 1928, 50, 60–61, сл. 17–20; за тзв. Латинску цркву у Прокупљу (око 1340) cf. Д. Тасић, *Живопис средњовековне цркве у Прокупљу*, ЗЛУ 3 (1967), 109, 116, сл. 5; за Св. Ђорђа у Полошком (1343–1345) cf. И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, Београд 1984 (докторска дисертација), 185; за цркву Св. Димитрија у Пећи (око 1345) cf. Ђурић, in: *Пећка патријаршија*, 198, сл. 124–125; за Љуботен (пре 1346) cf. В. Р. Петковић, *Живопис цркве у Љуботену*, ГСНД 2 (Скопље 1927), 113–118; за Лесново (1342–1347) cf. N. L. Okunev, *Lesnovo*, in: L'art byzantin chez les Slaves, *I/2*, Paris 1930, 234–235, 244, sch. IV, VI; за Св. Спас у Призрену (око 1348) cf. Р. Тимотијевић, *Црква Св. Спаса у Призрену*, СКМ VI–VII (1972), 75–76; за Св. Апостоле у Пећи (средина XIV века) cf. Тасић, *Живопис певничких простора*, 233–235, сл. 1–3, 10; Ђурић, in: *Пећка патријаршија*, 214–220, сл. 138–139, 141–142; за Св. Николу у манастиру Градцу (прве деценије XIV века) cf. Б. Живковић, *Откривање живописа у цркви Св. Николе у Градцу*, Саопштења X (1974), 37, црт. 2; за Бањевац (средина XIV века) cf. Р. Станић, *Фреске цркве Св. Николе у Бањевцу код Рашке*, Саопштења X (1974), 62–64, црт. 4, 6, сл. 12.

287 Cf. Бошковић, in: *Манастир Дечани*, I, 24.

288 Доментијан, *Животи*, 141, 183; Теодосије, *Житија*, Београд 1988, 201. И пре св. Саве било је, изгледа, српских монаха у Солуну. Евстатије Солунски описује храброст Срба који су боравили у манастиру Св. Димитрија приликом норманске опсаде града 1185. године. Cf. *Византијски извори*, IV, 1971, 223 ("...храбре подвиге изводила су деца Мироточивог, од којих и неки из Србије његовом култу посвећени"). О култу св. Димитрија код Срба cf. Djordjević, *Der Heilige Demetrios*, 67–73; Ј. Радовановић, *Иконографија живота и чуда светог Димитрија на фрескама манастира Дечана*, in: idem, *Иконографска истраживања српског сликарства XIII и XIV века*, Београд 1988, 117–118; Ђурић, in: *Пећка патријаршија*, 197–198, 219–220.

289 Доментијан, о. с., 72, 108, 302. Архиепископ Данило II (1324–1337) упоређује са св. Димитријем краља Милутина: "Свагда боловаше за отачаство своје као свети Димитрије". Cf. Данило Други, *Животи*, 135.

290 Љ. Стојановић, *Старе српске повеље и писма, I (Дубровник и суседи његови, први део)*, Београд/С. Карловци 1929, 24–26. Жупан Радослав био је син хумског кнеза Андрије, кога је Стефан Првовенчани поставио за господара стонске области. Cf. К. Јиречек, *Историја Срба*, I (доп. Ј. Радонић), Београд 1988, 171–179; С. Ћирковић, *Српске и поморске земље краља Уроша I*, in: Историја српског народа I, Београд 1981, 348–349.

Призрену, Прилепу и Скопљу, тада су, изгледа, подигнуте или утемељене цркве Св. Димитрија код Звечана, у Кочанима и у Сушици код Скопља.[291] Из истог периода потиче и једна од најугледнијих српских црквава посвећених светом заштитнику Солуна. Њу је уз северну страну Светих Апостола у Пећи саградио архиепископ Никодим (1317–1324).[292] Највероватније је посвета тако важног храма св. Димитрију значајно утицала на избор патрона за северни дечански параклис.[293]

При анализи осталих фактора који су довели до појачаног поштовања св. Димитрија у кругу људи заслужних за изградњу Дечана, чини се да је умесно поменути и један оновремени догађај – битку код Велбужда. Поред осталих њених последица, та битка је имала важне реперкусије и на статус Дечана. У једном делу дечанске хрисовуље краљ Стефан Урош III саопштава разлог за нове прилоге манастиру: "Заветовао сам се Господу моме Пантократору да ми помогне против мојих противника, против цара бугарског и поможе ми", а затим наглашава: "... у великој борби с помоћу Божјом и молитвама својих родитеља убих цара Михаила...на месту званом Велбужд".[294] Истина, ни у овом ни у другим сачуваним изворима нема података да су Срби веровали у то да је, уз Христа, и славни солунски светитељ заслужан за победу у бици код Велбужда, али је лако могуће да је тријумф српског владара над бугарским изазивао врло одређене асоцијације. У Солуну је, наиме, од почетка XIII века св. Димитрије слављен као убица бугарског цара Калојана,[295] а та легенда врло рано постала је позната у српској средини, где је најчешће била евоцирана поводом сукоба с Бугарима. Описујући смрт Стреза, властелина бугарског порекла који се био одметнуо од свог господара – великог жупана Стефана Немањића, сам Стефан, а касније и Доментијан, упоређују догађај са чудесним убиством Калојана.[296] Српског писца Теодосија прича о изненадној Стрезовој смрти инспирише, чак, да парафразира скоро целу солунску легенду о победоносној интервенцији св. Димитрија у време Калојанове опсаде.[297] Није, можда, без значаја ни околност да је легенда о смрти бугарског цара добила ликовно тумачење управо у Дечанима.[298]

Посебна почаст исказана је у дечанској цркви и св. Ђорђу. Трифору на западној фасади цркве краси рељеф са представом једног од најпопуларнијих чуда овог светитеља – чуда са аждајом,[299] док је житије св. Ђорђа илустровано у североисточном травеју припрате, који је функционално био замишљен као капела.[300]

291 За наведене цркве cf. Пурковић, *Попис*, 21–22; Петковић, *Преглед*, 99–100; за датум почетка зидања цркве у Сушици (1344/1345) cf. Ц. Грозданов, Г. Суботић, *Црква светог Ђорђа у Речици код Охрида*, Зограф 12 (1981), 73, сл. 17.

292 Треба напоменути да податак о ктитору цркве доноси само један позни извор. Cf. Корах, in: *Пећка патријаршија*, 74 (са литературом).

293 Патрони дечанских параклиса (северни је посвећен св. Димитрију, а јужни св. Николи) су, по свему судећи, одабрани још у доба Стефана Дечанског. Будући да је на пословима око подизања Дечана главни краљев саветник био српски архиепископ Данило II (према речима биографа Дечански је архиепископа назвао "другим ктитором" задужбине; cf. Данилови настављачи, 56–59), има основа за претпоставку да је на избор патрона бочних параклиса у Дечанима утицала посвета бочних црквава пећког комплекса, подигнутих свега неколико година раније заслугом архипеископа Никодима и самог Данила II (северна црква у Пећи посвећена је св. Димитрију, а две цркве сграђене јужно од главног храма посвећене су Богородици и св. Николи). Cf. о овом питању студију В. Ј. Ђурића, *Свети покровитељи архиепископа Данила II и његових задужбина*, in: Архиепископ Данило II и његово доба (Међународни научни скуп поводом 650 година од смрти, децембар 1987), Београд 1991, 281–283.

294 Ивић, Грковић, о. с., 67, 308.

295 Убиство Калојана, при опсади Солуна 1207., у грчким изворима први пут се приписује св. Димитрију у похвали светитељу коју је написао хартофилакс солунске митрополије Јован Ставракије (др. пол. XIII века). Cf. Ιβηρίτης, о. с. (н. 144), 332, 369–372. О целом питању cf. и Obolensky, *The Cult*, 19–20; Tapkova-Zaimova, *Le culte de St. Démétrius*, 142–143.

296 Стефан Првовенчани, *Сабрани списи*, 91–93; Доментијан, *Живот*, 124–127.

297 Теодосије, *Житија*, 176–184.

298 Представа се налази на северном зиду параклиса Св. Димитрија. Cf. Петковић, in: *Дечани*, II, 58, T. CCXCV; Радовановић, *Иконографија живота и чуда светог Димитрија*, 124, сл. 10.

299 Cf. Бошковић, in: *Дечани*, I, 72, 169–170, T. XXXVIII/1, XLIX/4. О овом рељефу cf. и Ј. Максимовић, *Српска средњовековна скулптура*, Нови Сад 1971, 101–102; Ј. Магловски, *Дечанска скулптура – програм и смисао*, in: Дечани и виз. уметност, 208, сл. 29.

300 О циклусу св. Ђорђа у Дечанима cf. Петковић, *Циклус слика из легенде св. Ђорђа у Дечанима*, Старинар, сер. III, књ. 5 (1928/1930), 7–11, T. I–V; idem, in: *Дечани*, II, 4–5, 59; Ch. Walter, *The Cycle of Saint George in the Monastery of Dečani*, in: Дечани и виз. уметност, 347–357, fig. 1–5. О "параклису" Св. Ђорђа, чији је живопис платио један од чланова породице Пећпал, cf. Ђорђевић, *Зидно сликарство властеле*, 87–90.

Мада је култ св. Ђорђа у средњовековној Србији утврђен још у време Стефана Немање, у чему је родоначелник династије имао најдоследнијег следбеника у краљу Милутину, велика популарност овог светитеља у дечанској средини не сме се протумачити само као пуко поштовање традиције.[301] И ту је, изгледа, имала значај ратничка активност двојице ктитора манастира, која је подразумевала помоћ светих заштитника.[302] Најбољи пример већ је поменут: краљ Стефан Урош III пред битку код Велбужда моли се управо пред сликом св. Ђорђа у Старом Нагоричину, а после победе је у знак захвалности окива сребром.[303] С друге стране, све време док траје осликавање цркве, њен други ктитор, краљ (а затим цар) Душан, знатно проширује територије српске државе.[304]

СВ. РАТНИЦИ У ДЕЧАНИМА

а) *Избор и распоред*

Док су појава св. ратника и њихов велики број у наосу Дечана лако објашњиви, избор светитеља који су у овој цркви били насликани у униформи и са оружјем захтева нешто детаљније разматрање. Сачувани споменици зидног сликарства на територији тзв. византијског комонвелта, укључујући и Србију, показују да у састав светитељске "кохорте" као обавезног дела декоративног програма источнохришћанских цркава, поред најпоштованијих мученика–ратника (св. Ђорђе, св. Димитрије, св. Теодор Тирон, св. Теодор Стратилат, св. Прокопије, св. Нестор, св. Евстатије и св. Меркурије), већ од XIII века врло често улазе св. Артемије и св. Никита. Многобројни су примери где су на једном месту насликани сви ови ратници или, бар, већина њих.[305] Због тога и сликање десет чувених св. ратника у Дечанима треба, свакако, разумети као понављање уобичајених програмских решења. У погледу избора већу пажњу заслужују једино св. Александар, св. Луп, св. Мина, св. Арета и св. Трофим, а и они понајвише због праксе дечанских сликара да у натписима на фрескама исписују само име светитеља, без икаквих епитета, услед чега није сасвим лако доћи до поуздане идентификације петорице преосталих ратника.

За истраживање је посебно занимљив *св. Александар* јер менолози и синаксари источнохришћанске цркве помињу неколико мученика, по занимању војника, са тим именом. Међу њима је најпоштованији био св. Александар Римски (слављен 25. II и 13. V), војник римске војске из времена цара Максимијана, страдао у Тракији, у граду Дризипари.[306] На месту страдања подигнута је црква–мартиријум коју су у доба Маврикија Авари два пута пљачкали и рушили, не штедећи ни гроб светитеља.[307] Ипак, Дризипара је и почетком IX

301 О почецима поштовања св. Ђорђа у средњовековној српској држави cf. стр. 600–602 supra.

302 Поред већ постојећих, у време Стефана Дечанског и Душана помињу се још неке цркве посвећене св. Ђорђу: код Валандова, у Србшорима, у Крпени, код Дебра, код села Уложишта, у Прилепу, у Полошком. Cf. Петковић, *Преглед*, 110–116; Ђорђевић, *Зидно сликарство властеле*, 195, 199, 204.

303 Cf. стр. 601 и нап. 272 supra.

304 Cf. Г. Острогорски, *Душан и његова властела у борби са Византијом*, in: Зборник у част шесте стогодишњице законика цара Душана, I, Београд 1951, 79–86; М. Динић, *За хронологију Душанових освајања византијских градова*, ЗРВИ 4 (1956), 1–10; Б. Ферјанчић, *Освајачка политика краља Душана*, in: Историја I, 511–523; С. Ћирковић, *Освајања и одолевања: Душанова политика 1346–1355*, in: Историја I, 541–556.

305 О светитељима који су врло рано заузели главна места у хијерархији св. ратника и о споменицима који то показују cf. стр. 591–594 supra; за примере најранијих представа св. Артемија и св. Никите као ратника cf. нап. 208 и 212 supra.

306 О св. Александру Римском из Дризипаре (код данашњег места Кариштирама, између Истанбула и Једрена) cf. Сергый, о. с., II/ч.1, 49, 125; II/ч.2, 135; Syn. CP, 488–489, 680–682; Delehaye, *Saints de Thrace*, 244–245; Д. П. Димитровъ, *Пжтуването на св. Александра Римски презъ Тракия*, Известия на Българския археологически институтъ 8 (София 1934), 116–161 (са грчким текстом *Passio* св. Александра према рукопису XII века); Николај, *Охридски пролог*, 361–362; Јустин, *Житија, фебруар*, 438; idem, *Житија, мај*, 346–358; K. G. Kaster, *Alexander von Thrakien*, LCI 5, 88. Од осталих мученика–војника са овим именом треба поменути св. Александра, једног од 40 севастијских мученика (9. III), св. Александра, једног од 40 афричких мученика страдалих са св. Теренцијем (10. IV), св. Александра из Киликије, целата св. Талалеја (20. V), св. Александра, страдалог са светом Антонином (10. VI), и св. Александра Египатског, страдалог са св. Патермутијем и св. Копријем (9. VII). Cf. Сергый, *Месяцеслов*, II/ч. 3, 113, 168, 211; Syn. CP, 1048–1049; Halkin, *BHG*, I, 13–14; Хризостом, *Светачник*, 747–749.

307 *The History of Theophylact Simocatta* (transl. M. and. M. Whitby), Oxford 1988^2, 164–165, 199.

века још увек била средиште култа с обзиром да је Теофан Исповедник у својој "Хронографији" назива градом св. Александра.[308]

Из Тракије се култ св. Александра врло брзо проширио на суседне области. Месецослов најстарије редакције типика Велике цариградске цркве има помен овог светитеља на првом месту за дан 13. мај,[309] док менолог Василија II садржи "памјат" мученика из Дризипаре на првом месту за 25. II.[310] Служба светитељу обављана је у престоници на дан пролећног празника у четврти Κεντουκέλλαι.[311]

Изгледа да је култ мученика из Тракије био изразито јак у солунском крају па је то временом проузроковало хагиографско дуплирање, слично као у случају св. Теодора регрута.[312] Истраживања хагиолога показују, наиме, да св. Александар Римски и двојица његових хомонима из месецослова православне цркве – св. Александар из Солуна[313] и св. Александар из Пидне[314] (град на обали Солунског залива, југозападно од Солуна[315]) – представљају, у ствари, исту личност, ону што је била најпре слављена у Дризипари.[316] До "расцепа" у култу дошло је свакако пре почетка X века јер већ типик Велике цркве и менолог Василија II помињу и св. Александра из Тракије и св. Александра Солунског.[317] (Св. Александар из Пидне јавља се у синаксарима васељенске цркве нешто касније, изгледа почев од XI века.[318])

Сачувани хагиографски подаци о двојици "нових" светитеља су веома штури, али нема сумње да су њихова акта у складу са средњовековном праксом у много чему подражавала акта св. Александра Римског, укључујући и податак о војничком занимању мученика из Дризипаре.[319] Посебно би се за св. Александра Солунског смело претпоставити да је био проглашен за војника јер му је средњовековна иконографија давала такав изглед. Наравно, ова претпоставка је прихватљива само под условом да се оне малобројне сачуване представе светих Александара мученика третирају као представе св. Александра Солунског, за шта, иначе, има доста основа.

---

308 *Theophanis chronographia*, rec. C. de Boor, I, Lipsiae 1883, 234–234. У наративним изворима нема више сигурних података о светилишту Св. Александра у Дризипари. У неком манастиру Св. Александра игуман Теофил, потоњи епископ Сердике, писао је Јустинијанову биографију (cf. Петковић, *Преглед*, 2). Акта Никејског сабора из 787. године помињу игумана Никиту из манастира Св. Александра; cf. Janin, *Les églises et les monastères*, 431 (аутор помишља да је патрон манастира мученик из Дризипаре). Из XI века потиче један печат чији је власник био кувоклисиос Никита Агиоалександритис, са ликом св. Александра на аверсу; cf. Laurent, *Le corpus*, V/1, N° 206, pl. 28/206.

309 Дмитриевский, *Описание*, I, 72 (рукопис с Патмоса, датован у крај IX – почетак X века). Исто је и у једној редакцији синаксара цариградске цркве из XII века (Публ. библиотека Лењинград, *gr. 227*). Cf. Syn. CP, 680.

310 *Il menologio*, p. 422. Тако је у још двема редакцијама синаксара цариградске цркве, сачуваним у рукописима XI и XIII века из Националне библиотеке у Паризу (*gr. 1590, gr. 1621*). Cf. Syn. CP, 488–489. Треба рећи да у типику Велике цркве постоји помен св. Александра из Дризипаре и на 25. II, али тек иза помена патријарха цариградског Тарасија. Cf. Дмитриевский, о. с., I, 51.

311 То саопштава млађа редакција типика Велике цркве. Cf. J. Mateos, *Le Typicon de la Grande Église*, I, Roma 1963, 292–293 (издање типика према рукопису средине X века, из јерусалимског манастира Св. Крста). Одговарајући податак постоји и у Сирмоновом синаксару. Cf. Syn. CP, 680–681.

312 Cf. стр. 594–597 supra.

313 Помиње се 7. и 9. XI.

314 Празник светитеља био је 13. и 14. марта.

315 На месту античког града Пидне у средњем веку се налазило утврђење Китрос. Ту је од X века било седиште епископа, подређеног солунском митрополиту. Остаци зидина налазе се близу села Китрос, петнаестак километара североисточно од Катеринија. Cf. V. Kravari, *Villes et villages de Macédoine occidentale*, Paris 1989, 75–76; A. Kazhdan, *Kitros*, ODB 2, 1131–1132.

316 F. Halkin, *La prétendue Passion inédite de Saint Alexandre de Thessalonique*, in: idem, *Recherches et documents*, 92–94; Φ. Α. Δημητρακόπουλος, Ἅγιος Ἀλέξανδρος Πύδνης ἢ Θεσσαλονίκης, Ἑλληνικά 29/2 (Θεσσαλονίκη 1976), 267–273; F. Halkin, *Bulletin des publications hagiographiques*, AB 96 (1978), 246; idem, *Saint Alexandre, martyr de Thessalonique*, in: Byzance et les Slaves. Études de Civilisation (Mélanges Ivan Dujčev), Paris 1979, 213–215.

317 Cf. Дмитриевский, *Описание*, I, 62, 72; Mateos, *Le Typicon*, I, 96, 240; *Il menologio*, p. 170, 422.

318 Хронолошки, на првом месту стоје рукописи синаксара из Националне библиотеке у Паризу (*gr. 1575* и *gr. 1617*). Cf. Syn. CP, 534–535.

319 Данас су позната само кратка пролошка житија, најопштијег карактера, са подацима о времену и месту страдања светитеља (солунски мученик је страдао у доба Максимијана, а св. Александар из Пидне је убијен у доба Галерија). Њихова професија се не помиње. Cf. Syn. CP, 203–204, 208, 534–536; Δημητρακόπουλος, о. с., 274–277; Halkin, *Saint Alexandre*, 214–215. Уп. и Јустин, *Житија, новембар*, 199; idem, *Житија, март*, 307; Хризостом, *Светачник*, 137, 139.

Већ најстарија позната слика св. Александра као ратника – из католикона манастира Св. Кирила Александријског у Кијеву – могла би бити идентификована као портрет солунског мученика. Истина, живопис цркве, коју је шездесетих година XII века кнегиња Марија подигла на месту одакле је њен муж Всеволод Олгович отпочео напад на Кијев, у великој мери је оштећен, али се иконографски програм углавном може реконструисати и управо је избор насликаних светитеља навео неке истраживаче на претпоставку о македонском пореклу сликара.[320] Ситуација је много јаснија у случају две следеће представе св. Александра у *војничкој опреми*. У питању су дела солунских уметника Михаила и Евтихија, сачувана у охридској Богородици Перивлепти и цркви Св. Ђорђа у Старом Нагоричину.[321] Св. Александар се у друштву св. ратника јавља још и у Матеичу,[322] а затим у две цркве с македонског тла, живописане при крају XIV века. Једна је Св. Атанасије у Костуру, а друга Св. Марија на Глобоком, на Преспи.[323]

На закључак о солунском пореклу представа св. Александра указује и живопис Арија, где је он такође насликан, мада без оклопа и оружја.[324]

Чини се да је и појаву св. Александра као ратника у дечанској цркви најлогичније објаснити личним опредељењем сликара за његов избор. Ово утолико пре ако се има у виду да у српској цркви ниједан св. Александар мученик (па ни св. Александар Римски и св. Александар Солунски) није уживао значајнији култ. У месецословима најстаријих сачуваних српских пуних типика, Никодимовог (из 1319) и Романовог (из 1331), ови светитељи уопште нису поменути.[325] Што је најважније, нема их ни у менологу Дечанског типика, кога је вероватно у доба градње Дечана, а свакако пре краја 1345, по заповести првог игумана Арсенија **вь мѣстѣ рекомѣ дѣчани** написао "многогрешни" Добрета.[326]

320 Cf. нап. 186 supra. Треба поменути да ово није једина представа св. Александра као ратника у средњовековној уметности Русије. Касније су такве представе красиле печате појединих руских кнежева XIV века, светитељевих имењака; cf. Г. В. Попов, А. В. Рындина, *Живопись и прикладное искусство Твери. XIV–XVI века*, Москва 1979, 285–286 (са цртежом печата Александра Михајловича Тверског, насталог 1325–1326. године).

321 О живопису ових цркава cf. Миљковић–Пепек, *Делото*, 43 sq, 56 sq; Ђурић, *Византијске фреске*, 17–19, 51–52 (са литературом). О солунском пореклу Михаила и Евтихија cf. С. Кисас, *Солунска уметничка породица Астрапа*, Зограф 5 (1974), 35–37; Ђурић, о. с., 18; П. Миљковић–Пепек, *Прилог кон сознанијата за солунското потекло на сликарската фамилија Астрапа и за можното поистоветување на зографот Михаило Астрапа со Панселинос*, Годишен зборник на Филозофскиот факултет на Универзитетот во Скопје 5/6 (31/32), Скопје 1979–1980, 209–217; idem, *L'atelier artistique proéminent de la famille Thessalonicienne d'Astrapas de la fin du XIIIe et des premières décenies du XIVe siècle*, JÖB 32/5 (1982), 491–494.

322 Представа се не помиње у литератури о живопису Матеича, а наводимо је према личним белешкама са терена.

323 У обе цркве св. Александар је представљен у властеоској ношњи, попут св. ратника из куполе Трескавца или из најниже зоне живописа у Марковом манастиру; cf. Πελεκανίδης, Χατζηδάκης, Καστοριά, 106, 108, 118 (πίν. 12); Th. Popa, *Piktura e shpellave eremite në Shqipni*, Studime historike XIX (II)/3 (Tiranë 1965), 79, 96; В. Ј. Ђурић, *Мали Град – Св. Атанасије у Костуру – Борје*, Зограф 6 (1975), 39, сл. 22.

Изгледа да је св. Александар био насликан и у Раваници (млади ратник изразито дуге косе представљен на источном крају јужне певнице; cf. Живковић, *Раваница. Цртежи фреска*, Београд 1985, 24). И за ту цркву се верује да су је осликали мајстори који су имали непосредан додир са Солуном; cf. В. Ј. Ђурић, *Солунско порекло ресавског живописа*, ЗРВИ 6 (1960), 111–126; idem, *Фреске црквице св. Бесребрника деспота Јована Угљеше у Ватопеду и њихов значај за испитивање солунског порекла ресавског живописа*, ЗРВИ 7 (1961), 125–136.

324 Cf. С. Петковић, *Ариље*, Београд 1965, сл. 41. О солунском пореклу ариљских сликара cf. С. Радојчић, *Натпис МАРПОУ на ариљским фрескама*, Глас САН CCXXXIV, Одељење друштвених наука књ. 7, Београд 1959, 89–94; Б. Тодић, *О стилским особеностима фресака Ариља из 1296. године*, ЗЛУ 13 (1977), 38–42; idem, *Српске фреске с краја XIII века*, Зборник Филозофског факултета, сер. А, књ. XVI (Београд 1989), 86–87.

325 У овим менолозима нема ни "памјати" св. Александра из Пидне. За типик архиепископа Никодима (изгорео у Народној библиотеци 1941. године, после немачког бомбардовања; снимци се чувају у Архиву САНУ, N° 473) cf. Л. Мирковић, *Типик архиепископа Никодима*, Богословље I (XVI)/2 (1957), 12–19 и II (XVII)/1 (1958), 69–83. За Романов типик (Државна библиотека у Берлину, *Ms. slav. Wuk 49*), писан у Хиландару по налогу игумана Гервасија, cf. Л. Мирковић, *Романов типик*, Зборник Матице српске за друштвене науке 13–14 (Нови Сад 1956), 47–60; П. Б. Симић, *Прилог проучавању генеалогије Романовог типика*, Библиотекар XX/5 (Београд 1968), 433–443. Ни менолог типика цариградског манастира Богородице Евергетиде, типика по коме је св. Сава саставио Хиландарски типик, не помиње св. Александра Римског. Cf. Дмитриевский, *Описание*, I, 256–499.

326 Дечански типик, писан "Пантократороу" у време док је Стефан Душан још увек био краљ, у ствари је, уз мање измене, био дослован препис Никодимовог типика. Cf. Л. Мирковић, *Рукописни типици српскословенске рецензије*, Богословље IV (XIX)/1–2 (1960), 3–4. Рукопис се чува у Публичној библиотеци у Љењинграду (*F n I 93*). Cf. Е. Э. Гранстрем, *Описание русских и славянских пергаменных рукописей. Рукописи русские, болгарские, молдовлахийские, сербские*, Изд. Гос. ОТКЗ Публ. библ. им. М. Е. Салтикова–Щедрина, Ленинград 1953, 108. У

Тешко је поверовати да је неко из дечанске средине поручио слику светитеља који није помињан током богослужења у цркви Христа Пантократора.

* * *

Други дечански св. ратник чија појава упућује на Солун као извориште иконографских мотива за сликаре монументалне задужбине Дечанског и Душана јесте *св. Луп*.[327] Овој претпоставци највише иде у прилог околност да средњовековни менолози и синаксари православне цркве помињу само једног св. Лупа (под датумом 23. VIII)[328] и, по свему судећи, реч је о светитељу идентичном са слугом св. Димитрија,[329] који се први пут у овом својству помиње у тзв. *Passio altera* св. Димитрија (најстарији рукопис потиче из IX века).[330] Ту је испричано како је Луп после смрти свог господара узео његов орар и прстен, умочио их у крв светитеља и њима чинио исцељења. Због тога је, по наредби Максимијана, и сам страдао.[331]

О развоју култа св. Лупа нема много података. Једна вест Теофилакта Симокате казује да је брат цара Маврикија Петар ратујући са Словенима стигао у град *Novae* на десној обали Дунава (у близини данашњег Свиштова у Бугарској) у време бдења празника св. Лупа.[332] Друго сведочанство о постојању култа представља канон који је светитељу спевао 867. године Јосиф Химнограф, скевофилакс Велике цариградске цркве.[333]

Уметнички споменици још јасније указују на везу св. Лупа са Солуном и култом св. Димитрија. Другачије се не може протумачити чињеница да је овај светитељ увек представљан заједно са св. Нестором, састрадалником заштитника Солуна. На такво иконографско решење свакако је утицао декор врата славног киворија базилике Св. Димитрија.[334] Додуше, киворије је уништен, али његов некадашњи изглед показују реликвијари, вековима израђивани у Солуну. Најрепрезентативнији од њих, ковчежић од позлаћеног сребра, у облику октогоналне едикуле са пирамидалним кровом, из Оружејне палате московског Кремља (некада у ризници Патријаршије; датован у 1058–1067), има на двокрилним вратима представе чувара – св. Нестора и св. Лупа, у ратничкој униформи и са оружјем (сл. 47).[335]

Сличан је украс и каснијих реликвијара (сребрни ковчежић из Ватопеда и сребрни реликвијар N° 24 из катедрале у Халберштату, оба из XII века; енколпион солунског деспота Димитрија Палеолога, сина Андроника II и Ирине), с тим што су двојица светитеља представљени чешће као мученици.[336]

српским средњовековним минејима помиње се једино св. Александар Римски, и то само у једном празничном минеју из средине XIII века (Архив САНУ, *N° 361*). Cf. Т. Суботин, *Типологија најстаријих српских минеја XIII и XIV века у светлу упоредних српско-византијских кодиколошких истраживања* (магистарски рад), Београд s. d., 234.

327 У ранијој литератури овај светитељ погрешно је идентификован као св. Виктор. Cf. нап. 3 supra.

328 Сергый, *Месяцеслов*, II/ч.3, 141; Дмитриевский, *Описание*, I, 493 (менолог Евергетидског типика помиње св. Лупа, али типик Велике цркве не); Syn. CP, 917, 1122.

329 О изједначавању св. Лупа, слављеног 23. VIII, са истоименим слугом из житија св. Димитрија cf. *Acta S.* Augusti t. IV (1867[3]), 593–595; Сергый, o. c., II/ч.2, 254; Delehaye, *Les légendes*, 109; Хризостом, Светачник, 111, 634. Средњовековни текстови житија св. Лупа не дају податке о месту и времену његовог страдања.

330 О тексту *Passio altera* св. Димитрија cf. Lemerle, *Les plus anciens recueils*, II, 199–201 (текст је издат у PG 116, 1173–1184).

331 Lemerle, o. c., II, 199–201.

332 *Theophylact Simocatta*, 182. Cf. и Delehaye, *Les légendes*, 109; idem; *Les origines*, 247.

333 Сергый, o. c., II/ч.1, 221. Знатно касније је страдању св. Лупа један епиграм посветио чувени песник Манојло Филес (око 1275–1345). Cf. *Manuelis Philae carmina*, II, ed. E. Miller, Parisiis 1857, 304 (N° LXXXII).

334 Grabar, *Quelques reliquaires*, 18–28. О монументалном шестоугаоном циборију који се уздизао у наосу солунске базилике cf. и Walter, *St. Demetrius*, 150–165; D. I. Pallas, *Le ciborium hexagonal de Saint-Démétrios de Thessalonique*, Зограф 10 (1979), 44–58.

335 Grabar, o. c., 18–28, fig. 20 (на једној од страна октогоналног ковчежића представљено је крунисање цара Константина X Дуке и његове жене Евдокије). О реликвијару cf. и Bank, *Byz. Art*, 310, T. 205–206.

336 Grabar, o. c., 3–6, fig. 3, 10. За реликвијар из Ватопеда cf. и А. Ξυγγόπουλος, Βυζαντινὸν κιβωτίδιον μετὰ παραστάσεων ἐκ τοῦ βίου τοῦ Ἁγίου Δημητρίου, Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερίς (1936), Ἀθῆναι 1937, 101–136, πίν. 1–5. Данас изгубљени енколпион солунског деспота Димитрија Палеолога (1322–1340), судећи према описима у 12 епиграма Манојла Филеса, био је веома сличан ватопедском реликвијару или чак његова дословна реплика. Cf. A. Frolow, *Un nouveau reliquaire byzantin (Manuelis Philae Carmina, I, pp. 133–137)*, Revue des études grecques 66 (1953), 100–110.

Украс са вратница киворија солунске базилике имао је утицаја и на иконографију зидног сликарства. Вероватно најзанимљивији пример налази се изнад западног улаза у цркву Св. Димитрија код Скопља (Марков манастир). Ту су 1376/1377. године св. Нестор и св. Луп насликани поред коњаничке фигуре патрона цркве, обојица као мученици–оранти. Коњаника благосиља Христ Емануило, а анђели му уручују делове ратничке опреме.[337]

Св. Нестор и св. Луп су заједно сликани у српској средини и пре Марковог манастира. Изгледа да је тако било већ у најстаријем живопису Студенице,[338] а од представа насталих у XIV веку најстарија је она из Богородичине цркве у Кучевишту[339] коју су, треба нагласити, осликали грчки мајстори.[340] И ту су светитељи приказани као мученици, али с мачем у руци (сл. 48).

Следећи пример налази се у Дечанима. При томе је упадљиво да су двојица светитеља насликани по два пута, најпре на потрбушју северозападног лука наоса,[341] а затим и одвојено, у оквиру ратничке "кохорте" у најнижој зони. Разлоге који су навели дечанске сликаре или творце програма на овакво решење свакако треба довести у везу са јаким култом св. Димитрија код Срба у време осликавања Дечана. С друге стране, непостојање у српској средини ратничких представа св. Лупа указује да је и у овом случају био пресудан лични избор сликара, при чему се мора имати у виду солунско порекло култа светитеља и његов ограничен значај у средњовековној Србији.[342] Индикативно је, такође, да св. Лупа као ратника и пре и после Дечана сусрећемо углавном на делима грчких уметника. Поред поменутог реликвијара из ризнице московске патријаршије, позната су нам још само три примера: први се налази на спрату изнад спољне припрате Богородичине цркве у Доњој Каменици (друга четвртина XIV века), други на северозападном стубу у цркви Св. Николе у Куртеа де Арђеш (средина XIV века), а трећи потиче из католикона светогорског манастира Ставроникита (1546).[343]

* * *

Уз дечанску фигуру *св. Мине* стоји само натпис са именом светитеља – с⟨вѣ⟩ты мина – па ни овде сигурна идентификација није могућа без детаљног истраживања. Наиме, хагиографска литература већ вековима разликује два мученика с именом Мина. Један је био војник египатског порекла на служби у Фригији, где је и страдао (у граду Котиајону; слави

337 Фреску је после скидања млађег слоја малтера објавила Н. Ношпал–Никуљска, *Новонастаните историски услови во Македонија изразени на една композиција од фреските во Марков манастир. Божјите знамениja принесени на дар на св. Димитрије*, Зборник на Археолошки музеј на Македонија VI–VII (1967–1974), Скопје 1975, 171–180, црт. на стр. 177.

338 На такав закључак упућују фреске XVI века. Рестауратор из 1568. године насликао је св. Нестора и св. Лупа једног до другог на северном зиду поткуполног простора, односно на источној страни улаза у северни вестибил. Cf. В. Р. Петковић, *Манастир Студеница*, Београд 1924, 52-53; Николић, *Конзерваторски запис*, 42, 74-76, 78.

339 Ђорђевић, *Сликарство XIV века*, 99.

340 О грчком пореклу сликара Кучевишта cf. Ђурић, *Византијске фреске*, 56; Ђорђевић, о. с., 106--107 (Иван Ђорђевић сматра да су се мајстори користили предлошцима солунских сликара Михаила и Евтихија и да је један од њих, после Кучевишта, учествовао у осликавању Дечана). О овом питању cf. и П. Миљковић–Пепек, *Пишуваните податоци за зографите Михаил Астрапа и Еутихиј и за некои нивни соработници*, Гласник на Институтот за национална историја, год. IV/1–2 (Скопје 1960), 164–165, сл. 6.

341 Петковић, in: *Дечани*, II, T. CXLIII; cf. и црт. II, 265–266 и одговарајућу легенду на стр. 31 у овој књизи.

342 Месецослови најстаријих српских пуних типика, Никодимовог (л. 121[б]), Романовог (л. 149[б]) и Дечанског (л. 64[об]), имају, додуше, спомен св. Лупа (23. VII); да он, ипак, није улазио у ред значајнијих светитеља говори то што је у Никодимовом типику његово име исписано са знатним деформацијама (алоүнѱ). У погледу раширености култа доста казује и чињеница да није позната ниједна српска црква с посветом овом светитељу.

343 За Доњу Каменицу cf. М. Ђоровић-Љубинковић, Р. Љубинковић, *Црква у Доњој Каменици*, Старинар, Н. с. I, (1950), 73; Б. Живковић, *Доња Каменица*, Београд 1987, VIII, 4; за Св. Николу у Куртеа де Арђеш cf. A. Dumitrescu, *Les saints militaires*, 51, fig. 5–6 (аутор сматра да су фигуре св. ратника поново насликане почетком XV века и да су на том послу били ангажовани мајстори моравске Србије); за католикон Ствароникитe cf. М. Χατζηδάκης, Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Η τελευταία φάση της τέχνης του στις τοιχογραφίες της Ιεράς Μονής Σταυρονικήτα, Μονής Σταυρονικήτα 1986, πίν. 154 (св. Луп је пандан св. Нестору на јужном зиду наоса).

се 11. XI), а други је био ретор, родом из Атине, страдао у Александрији (10. XII).[344] Истраживања Иполита Делееа су показала, међутим, да су св. Мина из Фригије и св. Мина из Атине (назван Каликелад) идентични са светитељем истог имена, слављеним током ранохришћанског периода у светилишту-мартиријуму југозападно од Александрије.[345] "Аутентични" св. Мина рођен је у Египту, тамо је и страдао, а изнад његовог гроба подигнута је, вероватно још у време Валентинијана I (364–375), грандиозна црква, чији је изглед мењан више пута.[346] Она ће ускоро постати једно од најславнијих хришћанских ходочасничких места и биће посећивана чак и после арабљанских освајања у VII веку, када је цело светилиште било уништено и напуштено.[347]

Ходочасници су славу св. Мине брзо раширили по целом хришћанском свету.[348] Поштовање према овом светитељу нарочито је снажно било изражено у два града – Котиајону и Цариграду – и управо ће то временом довести до измена у актима светитеља и појаве његовог хомонима на начин уобичајен у средњовековној хагиографској пракси.[349]

До јачања фригијског града Котиајона као средишта култа св. Мине дошло је у VII веку, вероватно у вези са арабљанским освајањем Египта и уништењем старог светитељевог мартиријума. У то време изгледа да је била прерађена стара и написана нова литература о св. Мини, с тим да сви сачувани текстови, изузев зборника чуда, везују овог мученика и његово страдање управо за Котиајон.[350]

Култ св. Мине стигао је у Цариград нешто раније. Већ у V веку светитељу посвећују једну цркву царица Пулхерија и цар Маркијан,[351] а о његовом раном поштовању у престоници сведочи и једна похвална песма, обично приписивана Роману Мелоду. Она је најстарији сачувани текст с подацима о животу славног египатског мученика.[352]

Није познато како се уништење египатског светилишта св. Мине одразило на развој његовог култа у престоници, али је извесно да је после нешто више од два века дошло до појаве новог светитеља истог имена. То се десило након чудесног проналаска светитељевих моштију, описаног у неким цариградским синаксарима.[353] Према легенди, у доба цара Василија I (867–886) св. Мина се јавио у сну једном војнику и, рекавши своје име ("Мина ὁ καλλικέλαδος" – милозвучни), открио му да борави под земљом на обали код Акрополиса. Сазнавши шта се десило, цар шаље војнике на речено место, а они проналазе жељезни сандук са моштима, на коме је писало да светитељ ту лежи већ 400 година.[354] Није било

344 Сергый, *Месяцеслов*, II/ч.3, 145, 184; Syn. CP, 211–214, 293–294, 1136; Halkin, *BHG*, II, 111–115; Хризостом, *Светачник*, 142, 196–197, 872. О хагиографским текстовима у вези са св. Мином Египатским cf. и нап. 126 supra.

345 Cf. H. Delehaye, *L'invention des reliques de saint Ménas à Constantinople*, AB 29 (1910), 117–150.

346 Cf. Maraval, *Lieux saints*, 319–321. За детаљније податке cf. и Leclercq, *Saint Ménas*, 345–358; M. Krause, *Karm Abu Mina*, RbK 3, 1978, 1116–1158 (са литературом); P. Grossmann, *Recenti risultati dagli scavi di Abu Mina*, Corsi 28 (1981), 125–145.

347 О ходочашћима ка гробу св. Мине сведочи већ житије св. Аполоније (V век). Cf. PG 114, 324; Сергый, о. с., II/ч.2, 355; Leclercq, о. с., 336–395; Maraval, о. с., 322 (арабљанска инвазија није прекинула ходочашћа још неколико векова, мада су она постала знатно ређа; Маравал цитира један јаковитски синаксар који прича о рушевинама светилишта и града, односно о престанку дешавања чуда на гробу светитеља доласком муслимана). Остаци светилишта откривени су 1905. О резултатима ископавања cf. Leclercq, о. с., 345–385; J. B. Ward Perkins, *The Shrine of St. Menas in the Maryût*, Papers of British School in Roma 17 (1949), 26–71; Grossmann, *Recenti risultati*, 125–147; Maraval, о. с., 321; J. Engemann, *Elfenbeinfunde aus Abu Mena, Ägypten*, Jahrbuch für Antike und Christentum 30 (Münster 1987), 172–186, T. 16–26; Grossmann, *Abu Mina*, ODB 1, 8.

348 Cf. Leclercq, о. с., 385–395.

349 Delehaye, *L'invention*, 145; Leclercq, о. с., 341–345. За сличне примере cf. стр. 594–597 и 608–609 supra.

350 Поред онога што је наведено у нап. 126 supra, за хагиографске податке о св. Мини Египатском cf. Николај, *Охридски пролог*, 889–900; Јустин, *Житија, новембар*, 211–216. Cf. и Delehaye, о. с., 121–127, 145; idem, *Les origines*, 160, 222–223; Leclercq, о. с., 341; Maraval. о. с., 386 (Маравал наводи текстове о страдању св. Мине који мучеништво светитеља везују за Котиајон).

351 Janin, *Les églises byzantines*, EO 33 (1934), 340–342; idem, *La géographie eccléssiastique*, 345–347.

352 Романова химна је, у ствари, поетски превод изгубљеног *Passio* св. Мине. За њен текст cf. *Sancti Romani Melodi Cantica*, ed. by P. Maas, C. A. Trypanis, vol. II: *Cantica Dubia*, Berlin 1970, N° 75. О целом питању cf. Leclercq, о. с., 325–326; Kazhdan, *Noble origin*, 669–671.

353 Syn. CP, 470–471.

354 Syn. CP, 470. Cf. и Delehaye, *L'invention*, 136–145; Leclercq, о. с., 341–345.

потребно много времена да се напише текст са описима страдања св. Мине "Каликелада". Попут имењака и он је страдао у Египту, али се сада појављују два раније непозната мученика – св. Ермоген и св. Евграф.[355] Нови светитељи су затим добили место у месецословима и пролозима, тако да већ типик Велике цркве и менолог Василија II разликују двојицу светих Мина. Први је слављен под старим датумом – 11. XI, а за празник "новог" св. Мине одређен је 10. XII.[356]

Треба рећи да појава култа св. Мине Каликелада није умањила популарност св. Мине Египатског (или Фригијског, како је називан после преношења средишта култа у Котиајон) у Цариграду. Средиште његовог култа и даље је била црква Св. Мине на Акрополису, задужбина Пулхерије и Маркијана.[357] Типик Велике цркве помиње јутарњу процесију на дан св. Мине (11. XI) од цркве Св. Софије до цркве Св. Мине на Акрополису, на челу са патријархом.[358] Један ходочасник видео је крајем XII века у овој цркви главу славног египатског мученика, а црква је тада поседовала и реликвије других светитеља.[359]

Промена која се десила са култом св. Мине проузроковала је и промене у иконографији светитеља. На најстаријим сачуваним делима, датованим у време пре иконоклазма, св. Мина је углавном представљан као младић без бркова и браде, одевен у одећу римског легионара, окружен са две камиле.[360] После иконоклазма, међутим, византијски уметници св. Мини скоро никад не дају изглед ратника и, уз то, редовно га представљају са физиономијом седог старца, коврџаве косе и браде. Истовремено, лик старца додељен је и св. Мини Каликеладу,[361] због чега на основу физиономије није увек лако разликовати оне представе два светитеља које нису праћене опширним натписима. У таквим случајевима за идентификацију најбоље може да послужи евентуално присуство фигура других светитеља: уз св. Мину Египатског обично се појављују св. Виктор и св. Викентије, мученици који са славним египатским светитељем, а ни међусобно, немају никакве директне везе, изузев што се у прослављају истог дана (11. XI),[362] док се уз св. Мину Каликелада сликају св. Ермоген и св. Евграф, његови другови у страдању (10. XII).[363]

Заједничке слике св. Мине са св. Виктором и св. Викентијем доста су бројне (Нова црква Токали килисе, Св. Варвара и Карабаш килисе у Соганлеу, Синајски менолог – *Cod. gr. 500*, Нерези, капела Палатина и Марторана у Палерму, Св. Евстатије у Ердемлију,

355 За *Passio* св. Мине cf. PG 116, 368–416. Уп. и Николај, *Охридски пролог*, 986; Јустин, *Житија, децембар*, 281–297. О средњовековним рукописима с хагиографским текстовима који се тичу св. Мине Каликелада, св. Ермогена и св. Евграфа cf. Halkin, *BHG*, II, 115; *Auctarium BHG*, 133; *Novum Auctarium BHG*, 148.

356 Дмитриевский, *Описание*, I, 32, 35; Mateos, *Typicon*, I, 292, 294; *Il menologio*, p. 174, 234. Слично је и са неким другим редакцијама синаксара Васељенске цркве; cf. Syn. CP, 211–214, 293–298. За расправу о хронолошким питањима култа св. Мине Каликелада важно је поменути и то да цариградски менолози VIII века не помињу овог светитеља и његове састрадалнике Ермогена и Евграфа. Cf. Сергий, o. c., II/ч.2, 383.

357 Janin, *La géographie ecclésiastique*, 345–347.

358 Janin, *Les processions*, 75 (са изворима).

359 У цркви Св. Мине налазиле су се реликвије св. Прокопија, због чега је једна капела била посвећена овом светитељу, а ту су биле и мошти св. Виктора и св. Викентија. Cf. Janin, *La géographie ecclésiastique*, 346.

360 Као примери ране иконографије св. Мине могу послужити већ поменуте ампуле са ликом светитеља, рељеф из Св. Текле и предмети од слоноваче, датовани у VI–VII век. Cf. нап. 15, 26, 89 supra. Овде треба напоменути да позната икона из Лувра, са фигурама Христа и св. Мине, седог старца у туници и плашту (датована у VI–VII век) не представља св. Мину Египатског, него Мину игумана манастира у Бауиту. Cf. Wessel, *Coptic Art*, 172–173, pl. XIV.

361 Менолог Василија II је најстарији споменик који то показује. Cf. *Il menologio*, p. 174, 234. Cf. још представе св. Мине Каликелада из менолога Есфигменског кодекса N° 14, датованог у XI век (S. M. Pelekanidis, P. C. Christou, Ch. Tsioumis, S. N. Kadas, *The Treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts*, II, Athens 1975, 366–367, pl. 335–336; светитељ је ту представљен као старији човек високог чела, скоро ћелав, смеђе косе и браде), или, нпр. из Протатона (G. Millet, *Monuments de l'Athos*, Paris 1927, pl. 38/2).

362 Св. Виктор је страдао у доба цара Антонина, у Дамаску, док је св. Викентије страдао у Валенсији 304. године. Cf. PG 114, 736–756, PG 115, 257–268; Сергий, *Месяцеслов*, II/ч.1, 300; II/ч.2, 355–356; Syn. CP, 211–214; Николај, *Охридски пролог*, 900; Јустин, *Житија, новембар*, 222–230. Ипак, већ у менологу Василија II страдање сва три светитеља представљено је у оквиру једне слике. Cf. *Il menologio*, p. 174. На заједничко сликање св. Мине Египатског са св. Виктором и св. Викентијем могла је утицати, поред заједничког датума слављења, и околност да су мошти ова два светитеља чуване управо у цариградској цркви Св. Мине на Акрополису (cf. нап. 359 supra).

363 Cf. нап. 355 supra.

Манастир, Ариље, Св. Никола Орфанос у Солуну, манастир Христа Хоре – Кахрије џамија, Кучевиште, Поганово),[364] док су св. Мина, св. Евграф и св. Ермоген представљани нешто ређе (такође у Новој цркви Токали, у Старом Нагоричину, Грачаници, Хори, Леснову, Руденици).[365]

Анализа ових примера показује да се само уз представе на којима је св. Мина насликан у друштву св. Виктора и св. Викентија, дакле – реч је о представама св. Мине Египатског, као његов атрибут јавља медаљон са Христовим ликом (Карабаш килисе, Синајски менолог, Нерези, Манастир, Св. Никола Орфанос).[366] На основу ове чињенице могуће је поуздано идентификовати и представе св. Мине на којима је светитељ "сам", али са Христовим медаљоном на грудима (у Св. Луки у Фокиди, Св. Николи у Костуру, Милешеви, Сопоћанима, Св. Димитрију у Прилепу, Морачи, итд.)[367]

Треба, међутим, поменути да неки сликари још дуго времена нису у потпуности разумели промене до којих је дошло у култу св. Мине. Тако су, на пример, живописци Богородице Одигитрије у Мистри (прва половина XIV века), око фигуре св. Мине (у конхи апсиде протезиса) насликали св. Виктора и св. Викентија, али и св. Ермогена и св. Евграфа (!).[368] Слично је, изгледа, било и у Сопоћанима, где се око св. Мине, представљеног са Христовим медаљоном на плашту, на југозападном пиластру налази неколико мученика, од којих се онај на источној страни може идентификовати као св. Евграф.[369]

Да је, и поред присуства св. Евграфа, у Сопоћанима насликан св. Мина Египатски говори, осим медаљона извезеног на плашту, и тип физиономије. Реч је о седом старцу, густе косе, а тако је најчешће у времену после иконоклазма представљан славни египатски мученик. С друге стране, св. Мина Каликелад обично има лик проћелавог старијег човека, високог чела.[370]

364 За Нову цркву Токали cf. Wharton–Epstein, *Tokali kilise*, 67, fig. 115; за Св. Варвару и за Карабаш Килисе (1060–1061) cf. Jerphanion, *Cappadoce*, II/1, 313, 337; за представу из менолога XII века, који се чува у манастиру Св. Катарине (fol. 192^{v}) cf. J. C. Anderson, *The Date and Purpose of the Barberini Psalter*, CA 31 (1983), 46, fig. 11; за Нерезе cf. Ф. Месеснел, *Најстарији слој фресака у Нерезима*, ГСНД 3–4 (1930), 120–121; С. Спировски, *Конзерваторските работи на живописот во црквата Свети Пантелејмон, село Нерези–Скопско*, Културно наследство II (Скопје 1961), 111, сл. 4 (св. Мина као орант и попрсја св. Виктора и св. Викентија насликани су у простору испод северозападног кубета; фигура св. Мине у наведеним радовима није поменута); за Палатину и Марторану cf. Demus, *Sicily*, 39, 80; за цркву Св. Евстатија cf. Thierry, *Erdemli*, 11 (сачувани су само натписи са именима светитеља); за цркву Св. Николе у Манастиру cf. Коцо, Миљковић–Пепек, *Манастир*, 54, сл. 57–58; за Ариље cf. Живковић, *Ариље*, 12, црт. 33, 34, 39; за Св. Николу Орфаноса cf. Τσιτουρίδου, Ο ζωγραφικός διάκοσμος, 193–194, πίν. 85–86; за Хору cf. *The Kariye Djami*, I, 153, pl. 302–303; за Кучевиште cf. Ђорђевић, *Сликарство XIV века*, 99; за Поганово (1499) cf. Б. Живковић, *Поганово. Цртежи фресака*, Београд 1986, 23, црт. V.

365 За Нову цркву Токали cf. Wharton–Epstein, o. c., 66, fig. 2, 49; за Старо Нагоричино cf. В. Р. Петковић, in: П. Ј. Поповић, В. Р. Петковић, *Старо Нагоричино, Псача, Калеић*, Београд 1933, 13; за Грачаницу cf. Тодић, *Грачаница*, 91, 98; за Хору cf. *The Kariye Djami*, I, 153, pl. 309–310; за Лесново cf. Ђорђевић, *Зидно сликарство властеле*, 119; S. Gabelić, *Diversity in Fresco Painting of the Mid–Fourteenth Century; The Case of Lesnovo*, in: The Twilight of Byzantium (Papers from the Colloquium Held at Princeton University, May 1989), ed. S. Ćurčić, D. Mouriki, Princeton 1991, 194, fig. 25; за Руденицу (око 1405) cf. Л. Мирковић, *Руденица*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор 11 (Београд 1931), 104, сл. 8.

366 Библиографске референце за ове примере cf. у нап. 364 supra. Још је Г. де Жерфанион доводио медаљон са Христовим ликом у везу са св. Мином Египатским; при том је, додуше, имао у виду нека општа места из синаксарских житија светитеља. Cf. G. de Jerphanion, *Les caractéristiques et les atributs des saints dans la peinture cappadocienne*, AB LV/1-2 (1937), 22-23.

367 За пример из Св. Луке cf. Th. Chatzidakis–Bacharas, *Hosios Loukas*, 70–74, fig. 7 (Т. Хаџидакис идентификује св. Мину из цркве у Фокиди као св. Мину Каликелада имајући у виду "цивилну одећу" светитеља, а објашњење за појаву медаљона са Христовим ликом на његовој хаљини налази у Метафрастовом житију св. Мине Каликелада, где је описано јављање Христа светитељу у тамници); за Св. Николу у Костуру cf. Πελεκανίδης, Χατζηδάκης, Καστοριά, 52, πίν. 10 (изнад св. Мине налазе се попрсја двојице неидентификованих светитеља); за Милешеву cf. Окунев, *Милешево*, 93, Т. XXI; за цркву Св. Димитрија у Прилепу (око 1290) cf. В. Ристић, *Црква Светог Димитрија у Прилепу*, Крушевац 1979, 210, црт. 7, Т. 23; за Морачу (1578) cf. С. Петковић, *Морача*, Београд 1986, 238, црт. 7.

368 Cf. S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris 1970, pl. 12, fig. 16 (фигура св. Мине је скоро сасвим уништена).

369 Cf. Ђурић, *Сопоћани*, 125, Т. LIII; Живковић, *Сопоћани*, 13.

370 Интересантно је да се у приручнику Дионисија из Фурне св. Мина Каликелад описује као млад човек, шиљасте браде, а то је у потпуном нескладу са средњовековном ликовном традицијом. Cf. Denys de Fourna, *Manuel*, 157.

Тип физиономије нарочито је значајан кад се расправља о представама св. Мине код којих не постоји ниједан од описаних поузданих начина за идентификовање. Такве су, примера ради, представе на триптиху из Ватиканског и Британског музеја, на оквиру иконе арханђела Михаила из ризнице Св. Марка, на мозаику Неа Мони на Хиосу, на фресци из Краљеве цркве у Студеници.[371] У свим наведеним примерима представљен је старац седе, густе косе, а ако се имају у виду подаци о важности и старини култа два светитеља, може се са доста сигурности помишљати да је опет реч о портретима египатског (фригијског), а не мученика из Атине.

На исти начин може се доћи и до идентификације дечанског св. Мине, који је, видели смо, сигниран сасвим неодређено и, уз то, нема медаљон са Христовим ликом нити су поред њега фигуре св. Виктора и св. Викентија, односно св. Ермогена и св. Евграфа. Најзад, о идентитету светитеља, поред физиономије, говори и чињеница да је он представљен као ратник. Наиме, од двојице светих Мина хагиографска традиција војничко занимање приписује само египатском (фригијском) мученику,[372] па је једино он сликан с оружјем и у униформи. Тој тврдњи иду у прилог не само већ поменуте представе са ампула V–VI века, него и једина данас позната "преддечанска" монументална слика св. Мине као ратника – из Старог Нагоричина. Ту је, без сумње, иако нема детаљног натписа, био насликан св. Мина Египатски.[373]

Околност да се св. Мина први пут јавља у монументалној уметности као ратник управо у српским црквама (наравно, судећи по сачуваним споменицима)[374] није довољна за закључке о српском пореклу оваквог иконографског типа. Сасвим супротно, треба веровати да се тип ширио из главног уметничког средишта православног света будући да се слике св. Мине као ратника јављају након Дечана широм територија византијског комонвелта, од Русије до Крита, све до XVIII века[375]. Додуше, доступна грађа не дозвољава да се прецизно одреди када се и где поново појавио иконографски тип слике св. Мине као ратника. Најранији примери постиконоборских представа овог светитеља, датовани у X–XI век, истичу првенствено његова мученичка обележја, а једина алузија на војничку професију св. Мине је његово представљање у друштву најистакнутијих св. ратника – Ђорђа, Теодора и Евстатија (триптиси из Ватикана и Брит. музеја).[376]

Можда је у српску уметност овакав тип слике дошао преко Солуна, града из кога су стигли живописци Старог Нагоричина (Михаило и Евтихије). Тамо је култ св. Мине био веома јак још од IX века.[377]

371 За Ватикански триптих cf. Coche de la Ferté, *L'art de Byzance*, 456, fig. 526; за триптих из Брит. музеја cf. Talbot Rice, *Kunst*, T. 105; за икону из Венеције cf. Grabar, *Opere*, T. 16; за Неа Мони cf. Mouriki, *Nea Moni*, 170–171, pl. 84; за Краљеву цркву cf. Бабић, *Краљева црква*, 99, 239 (црт. VII), сл. 37.

372 За издања текстова житија двојице светитеља cf. нап. 344 и 350 supra.

373 Св. Мина Каликелад, чија се фигура лако идентификује због присуства св. Ермогена и св. Евграфа, представљен је у цркви Св. Ђорђа као мученик, у дугој туници и плашту, док је други св. Мина, дакле Египћанин, насликан у истој цркви (на северном зиду) у униформи и са оружјем (са физиономијом седог старца, густе косе). Cf. Петковић, in: *Старо Нагоричино, Псача, Каленић*, 13; Миљковић–Пепек, *Делото*, 60.

374 Међу најстарије ратничке представе св. Мине у уметности источнохришћанског света спадају и оне из Полошког (cf. Ђорђевић, *Зидно сликарство властеле*, 185) и св. Апостола у Пећи (cf. Тасић, *Живопис пећких простора*, 235, сл. 3; Ђурић, in: *Пећка патријаршија*, 219, сл. 142.

375 Cf. Πελεκανίδης, Καστοριά, T. 117a (црква Панагиа Кубелидика); М. Ахеимάστου–Потамιάνου, Η Μονή των Φιλανθρωπηνών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής, Αθήνα 1980, 104, πίν. 66a; (светитељ је сигниран као ὁ αγιος Μηνας ὁ αἰγύπτιος); Ν. Κ. Μουτσόπουλος, Καστοριά. Παναγία η Μαυριώτισσα, Αθήνα 1967, 18, 71, σχ. VII (представа св. Мине се налази у капели Св. Јована Богослова; светитељ је сигниран као св. Мина Египатски); M. Chatzidakis, *Icônes de Saint–Georges des Grecs et de la collection de l'Institut hellenique de Venise*, Venise 1962, 83, pl. 43 (икона Е. Ламбардоса); Б. Б. Голубовић, *Зидно сликарство цркве манастира Петковице у Фрушкој Гори*, ЗЛУ 22 (1986), 102, црт. 7 (фреске су настале 1588; у северној певници насликани су као ратници св. Мина, св. Виктор и св. Викентије); С. Петковић, *Легенда о светом Мини у цркви села Штаве*, Старинар Н. с. XX, за 1969 (1970), 277–288 (живопис из 1633–1636; пет композиција из циклуса св. Мине налази се у припрати); *Строгановский иконописный лицевой подлинник (конца XVI и начала XVII столетия)*, Москва 1869 (св. Мина насликан је у униформи, заједно са св. Виктором и св. Викентијем; дан 11. XI).

376 Cf. нап. 371 supra.

377 Велика солунска базилика посвећена Св. Мини помиње се први пут 831. године. Cf. Janin, *Les églises et les monastères*, 397.

* * *

Св. Арета је светитељ који је у средњовековној уметности веома ретко представљан као ратник па његова дечанска слика са оружјем и у униформи заслужује пуну пажњу.

Развој култа св. Арете у источнохришћанском свету није довољно јасан, изузев самих почетака.[378] Историјски и хагиографски извори сведоче да је овај мученик страдао у првој четврти VI столећа, у периоду борби хришћанства и јудаизма за превласт у Арабији или, прецизније, у време сукоба хомеритског владара Дунаваса са аксумско–византијским савезом.[379] Владар Хомерита (после преласка у јудаизам Јосиф)[380] је 518. године заузео Негран, трговачки град и значајан хришћански центар у западној Арабији, а затим поубијао многе његове становнике, међу којима и заповедника града (ὁ πρῶτος) Арету.[381] Седам година касније, аксумски краљ Елесвоа, уз помоћ флоте Јустина I, победио је Хомерите, а затим у Неграну саградио цркву–мартиријум посвећену св. Арети.[382] Она ће бити важно место ходочашћа све до краја тридесетих година VII века, када је арапљански калиф Омар наредио да сви хришћани напусте Негран.[383] Носећи са собом мошти мученика, они су се раселили углавном у Сирију и Месопотамију.[384]

Слика о даљем развоју култа св. Арете прилично је замагљена. Пре свега, није јасно када се и како култ пренео у Византију. Извори не помињу да је нека црква у Цариграду или у другим важнијим византијским центрима била посвећена овом светитељу. У сваком случају, св. Арета, мада монофизит,[385] постао је изузетно поштован и у грчкој средини. Прво сигурно сведочанство о томе јесте канон који је мученику из Неграна написао Теофан Грапт (око 775–845), чувени јерусалимски монах и каснији никејски митрополит.[386] У грчким менолозима и синаксарима светитељ се јавља од друге половине IX века,[387] а изгледа да је негде у то време његов лик постао интересантан и византијским уметницима. Слика страдања св. Арете добила је место у менологу Василија II, а затим се светитељ јавља "у друштву" славних мученика на триптисима од слоноваче из Ватикана, Лувра и палате Венеција у Риму.[388] Представе св. Арете почев од XI века све су бројније (крипта Св. Луке у Фокиди, Богородичина капела у манастиру Св. Јована Богослова на Патмосу, Протатон, Краљева црква у Студеници, Старо Нагоричино, Грачаница, Лесново),[389] али пре Дечана овај светитељ никада није био насликан као св. ратник, наравно – ако се суди по данас расположивој грађи.

378 О култу св. Арете cf. Сергий, *Месяцеслов*, II/ч.1, 282, II/ч.2, 338; I. Shahîd, *The martyrs of Najrân. New documents*, Bruxelles 1971; I. A. Shahîd, N. Patterson Ševčenko, *Arethas*, ODB 1, 162–163.

379 Земља Хомерита (Химјарита) налазила се у јужној Арабији, на подручју данашњег Јемена. Њен владар Дунавас, који је прешао у јудаизам, започео је почетком VI века прогоне локалних хришћана, али и грчких и аксумских (етиопских) трговаца, што је изазвало казнену експедицију Аксумита на Химјар, потпомогнуту од стране Византије. Cf. I. Shahîd, *Byzantium in South Arabia*, DOP 33 (1979), 25–94; P. Marrassini, *Bisanzio e il Mar Rosso. Cristianesimo e giudaismo in Arabia fino al VI secolo*, Corsi 28 (1981), 177–191; D. W. Johnson, *Axum*, ODB 1, 239; A. Kazhdan, *Himyar*, ODB 2, 933.

380 Cf. Shahîd, *The martyrs*, 264 sq; A. Khazdan, *Dhū–Nuwās*, ODB 1, 617.

381 Shahîd, *Byzantium*, 25 sq.

382 Cf. Shahîd, *The martyrs*, 10 et passim; Halkin, *Six inédits d'hagiologie byzantine*, Bruxelles 1987, 173–178. О цркви Св. Арете cf. Shahîd, *Byzantium*, 38–42 (црква је била посвећена "светим мученицима и славном Арети").

383 Shahîd, *Byzantium*, 38–42, 70–76.

384 Shahîd, о. с., 76–82.

385 Shahîd, *The martyrs*, 38; Shahîd, Ševčenko, *Arethas*, 162; I. A. Shahîd, *Najrān*, ODB 2, 1434.

386 Сергий, *Месяцеслов*, II/ч.1, 282.

387 Два најважнија споменика за реконструкцију "пантеона" Васељенске цркве у времену после иконоклазма, типик Велике цркве и менолог Василија II, помињу св. Арету. Cf. Дмитриевский, *Описание*, I, 16; Syn. CP, 158–161 (служба је вршена у цркви Богородице ἐν τοῖς Προτασίου и у "царском манастиру Св. Еуфемије πλησίον τῆς Πλάτης"). Cf. и Сергый. о. с., II/ч.1, 282.

388 *Il menologio*, p. 135; за триптихе cf. нап. 152 и 197 supra.

389 За крипту Св. Луке у Фокиди cf. G. Sotiriou, *Peintures murales byzantines du XIe siècle dans la crypte de Saint Luc*, in: IIIme Congrès international des études byzantines (Athènes 1930), Compte-rendu, Athènes 1932, 389–400, fig. 4; за Богородичину капелу на Патмосу (1176–1180) cf. E. Kollias, *Patmos*, Athens 1986, 15, fig. 21; за Протатон (око 1300) cf. Millet, *Athos*, pl. 56/3; за Краљеву цркву cf. Бабић, *Краљева црква*, 111, сл. 65; за Старо Нагоричино cf. Петковић, in: Старо *Нагоричино, Псача, Каленић*, 12; за Грачаницу cf. Тодић, *Грачаница*, 101; за Лесново cf. Ђорђевић, *Зидно сликарство властеле*, 119. Списак сачуваних представа могао би да буде већи, али и набројани примери убедљиво показују да је св. Арета у источнохришћанској уметности углавном представљан као мученик.

Посебно је упадљиво да ће се и касније у средњем веку ратнички тип представе св. Арете јављати само у задужбинама српских ктитора, али се не сме изгубити из вида да су то цркве чији је живопис по свему судећи дело грчких сликара. Прва је Псача,[390] за коју се верује да је осликана од стране неког Грка из Охрида или са Свете Горе,[391] а друга Ресава, живописана рукама мајстора васпитаних у Солуну.[392]

Ипак, да представа св. Арете као ратника није била својствена само српској средини сведоче илустровани сликарски приручници настали у Русији, извесно према старијим, мада непознатим узорима. Тако један приручник с краја XVI или почетка XVII века, назван Строгановски по грофу С. Г. Строганову, власнику рукописа, препоручује сликање св. Арете као старца седе косе и браде у ратничкој одећи,[393] док тзв. Капонијански приручник (настао шездесетих година XVII века), чија се упутства сликарима своде само на цртеже свих светитеља из календара, представља св. Арету у панциру.[394]

Без обзира на то где се први пут појавио ратнички лик св. Арете[395] објашњење за такав тип слике светитеља као и у случају других св. ратника треба тражити у хагиографским списима. Из текста житија јасно се види да је Арета био и цивилни и војни заповедник Неграна обзиром да је имао најзначајнију улогу при покушају одбране града од неверника.[396] На основу примера св. Димитрија показано је да су и хагиографски подаци те врсте били довољни да мученик у иконографији стекне особине ратника.[397] За иконографе је, међутим, у овом случају било још мање дилеме, јер неке редакције житија садрже делове у којима св. Арета сам прича о својој успешној војничкој каријери.[398]

* * *

Док за појаву св. Александра, св. Лупа, св. Мине, а донекле и св. Арете, међу дечанским св. ратницима постоје аналогије, истина ретке, у уметности земаља византијског комонвелта, слика св. Трофима у униформи представља прави изузетак.

Од неколико мученика чије је име било Трофим, већи значај имају свега тројица: св. Трофим који је страдао заједно са св. Саватијем и св. Доримедонтом у Фригији (19. XI), св. Трофим војник – страдао са св. Евкарпионом у Никомедији (18. III) и св. Трофим – страдао у Ликији са св. Теофилом и још тринаест другова (23. VII).[399] Највише података има о култу фригијског страдалника. Једино се он помиње у типику Велике цркве, уз напомену да му је помен обављан у цркви Св. Апостола "ἐν τῷ 'Ορφανοτροφείῳ".[400] Мартиријум светитеља се налазио у Синади, граду у коме је страдао (данас Шухут, у Турској). Ту је пронађен реликвијар са делом светитељевих моштију, датован у крај III – почетак IV века (сада у музеју Брусе). Цркву Св. Трофима у Синади помиње и житије св. Константина монаха

390 Millet, *La peinture*, IV, pl. 71/137.

391 Cf. Радојчић, *Сликарство*, 151–152; В. Ј. Ђурић, *Име Меркурије из Псаче*, ЗЛУ 7 (1971), 231–234; idem, *Византијске фреске*, 75.

392 За Ресаву (до 1418) cf. Ђурић, *Солунско порекло*, 111–126; idem, *Фреске црквице св. Бесребрника*, 125–136; idem, *Ресава*, Београд 1966[2], III–V (фреска са представом св. Арете репродукована је на сл. 22); idem, *Византијске фреске*, 99–101 (са осталом значајном литературом о сликарима Ресаве на стр. 224).

393 Cf. *Строгановский подлинник*, за 24. октобар.

394 Капонијански приручник спада међу тзв. *лицевые святцы*, који се од приручника какав је Строгановски (тзв. *лицевой подлинник*) разликује по томе што не садржи текстуални опис, већ само слике светитеља по данима у години. Објавио га је J. S. Assemani, *De Tabulis Graeco–Moschis Capponianis*, in: idem, *Kalendaria ecclesiae universae*, Roma 1755, t. V, 208–522, Tab. I–II; t. VI, 1–596, Tab. III–V (о св. Арети cf. t. V, 316–318, Tab. II).

395 Највероватније је и овде, једнако као у многим другим случајевима, нови иконографски тип имао извориште у Цариграду.

396 За средњевековне грчке текстове житија cf. PG 115, 1249–1289; *Acta S*, Octobris X (1861[3]), 721–759 (ed. E. Carpentier); Halkin, *Six inédits*, 134–157 (са преводом на француски на стр. 157–178). Cf. и Shahîd, *The martyrs*, 49–56; 181–231; Николај, *Охридски пролог*, 847–848; Јустин, *Житија, октобар*, 529–548.

397 Cf. стр. 583 supra.

398 Shahîd, *The martyrs*, 50, 183; Halkin, *Six inédits*, 168.

399 Cf. Сергий, *Месяцеслов*, II/ч.3, 157, 192, 232; Syn. CP, 57–58, 545, 836, 1172; Halkin, *BHG*, II, 307, III, 78–79; Хризостом, *Светачник*, 937.

400 Дмитриевский, *Описание*, I, 7; Mateos, *Le Typicon*, I, 338–339.

(живео у IX веку).[401] О евентуалном поштовању св. Трофима у Цариграду, изузев поменутог податка из типика Велике цркве, не зна се много, нити је позната нека црква која би била посвећена овом светитељу.[402] Средиште култа се свакако померило из Синаде после 1071, јер су тада град освојили Турци.[403]

И на основу српских хагиографских извора рекло би се да је у Дечанима био насликан св. Трофим из Синаде. Додуше, српски службни минеји и менолози Никодимовог, Романовог и Дечанског типика помињу двојицу св. Трофима мученика – фригијског (19. XI) и Ликијског (23. VII),[404] али како се у оквиру календара илустрованих на зидовима српских цркава (и у Дечанима) јавља само св. Трофим из Фригије (Синаде) биће да је управо он био насликан на западном зиду наоса Дечана.[405]

Тиме нису решени сви проблеми који се јављају око дечанске слике св. Трофима. У средњовековној уметности представе овог светитеља изузетно су ретке. Не рачунајући сцене његовог страдања из илустрованих менолога,[406] у зидном сликарству насталом пре 1453. године слика мученика из Синаде јавља се само у Старом Нагоричину, где је насликан заједно са св. Саватијем. Оба су представљени као мученици, с крстом у руци.[407]

Представе св. Трофима нешто су чешће у уметности поствизантијског периода, нарочито у XVI веку (нови католикон манастира Преображења на Метеорима, Воронец у Молдавији, Морача),[408] али ни тада он није никада приказиван у ратничкој опреми. Ни сликарски приручници не препоручују сликање св. Трофима као ратника,[409] што је, можда, у вези са подацима које дају хагиографски списи. Наиме, житије св. Трофима из Синаде, написано у виду судског акта, уопште не даје биографске податке о овом светитељу, па тако ни о његовој професији.[410] Због тога је мало могућности за објашњење његовог ратничког портрета из Дечана. Можда су иконографи у недостатку детаљнијих вести приписали мученику из Синаде занимање његовог мање познатог хомонима из Никомедије, официра у војсци цара Максимијана.[411]

401 О култу св. Трофима у Синади, о проналаску саркофага са моштима и о подацима из житија св. Константина Синадског cf. H. Grégoire, *Nouvelles et information diverses. Les Acta Sanctorum*, Byz 4 (1927/1928), 802–803; P. Franchi de' Cavalieri, *Note agiografiche. Fs. 7*, Roma 1928, 101–145; Maraval, *Lieux saints*, 386. Св. Трофима помиње и један натпис из Севастије (крај V – почетак VI века), исписан као епитаф неком монтанисти Павлу. Cf. Halkin, *Inscriptions*, 329.

402 Св. Трофиму фригијском канон је написао у другој половини IX века Јосиф Химнограф. Cf. Сергьй, о. с., II/ч.1, 248.

403 Cf. C. Foss, *Synada*, ODB 3, 1990.

404 Никодимов типик – л. 43^6, 115^6; Романов типик – л. 25^6, 139^6; Дечански типик – л. 17, 60 (о овим типицима cf. нап. 325 и 326 supra). О месту светих Трофима у српским службним минејима cf. Суботин, *Типологија* (н. 326), 116, 145.

405 За календарске представе св. Трофима из Старог Нагоричина, Грачанице и Дечана cf. Мијовић, *Менолог*, 261, 287, 318, сл. 179.

406 За представе св. Трофима из Синаде у илустрованим менолозима cf. *Il menologio*, p. 49; Мијовић, *Менолог*, 192–196; N. Patterson Ševčenko, *Illustrated manuscripts of the Metaphrastian Menologion*, Chicago 1990, 122, 178. Cf. и G. Galavaris, *Early Icons (From the 6th to the 11th Century)*, in: Sinai (н. 282), 99–100, fig. 116, где је објављено крило тетраптиха с менологом за септембар, октобар и новембар, из друге половине XIV века.

407 Cf. Петковић, in: *Старо Нагоричино, Псача, Каленић*, 12.

408 Cf. *Voroneţ. Fiesce din secolele XV şi XVI*, introd. P. Comarnesco, Bucarest 1959, fig. 29; Петковић, *Морача*, 240, 248, црт. 8, 13. Пример са Метеора (из 1552) наведен је према личним белешкама; за основне податке о живопису цркве cf. M. Chatzidakis, *Recherches sur le peintre Théophane le Crétois*, DOP 23–24 (1969–1970), 321–322, fig. 86–98.

409 Строгановски приручник препоручује да се оба св. Трофима сликају као мученици, cf. *Строгановский подлинник* (19. октобар и 23. јули); исто их "описује" и Капонијански приручник, cf. Assemani, *De Tabulis*, t. V, 244–245, Tab. I; t. VI, 495, Tab. IV. У приручнику Дионисија из Фурне св. Трофим из Синаде је описан као човек са тек изниклом брадом, док је св. Трофим из Ликије младић без браде. Cf. Denys de Fourna, *Manuel*, 191, 207 (оба светитеља помињу се само међу упутствима за сликање календара; при том је св. Трофим из Ликије убачен у опис за 19. јули!).

410 Cf. PG 115, 733–749; *Acta S*, Septembris t. VI (1867^3), 12–20. Cf. и Syn. CP, 57–58; Николај, *Охридски пролог*, 19–20; Јустин, *Житија, септембар*, 343–349. Слична је ситуација и са житијем св. Трофима из Ликије. Cf. Syn. CP, 836; Николај, *Охридски пролог*, 566; Јустин, *Житија, јули*, 586.

411 За хагиографске податке о св. Трофиму из Никомедије (страдао са Евкарпионом) cf. Сергьй, *Месяцеслов*, II/ч.1, 69–70; Syn. CP, 545–547, *BHG*, III, 78–79; *Auct. BHG*, 234; *Novum auct. BHG*, 264; *Menologii anonymi byzantini saeculi X quae supersunt*, ed. B. Latyšev, fs. I, Petropoli 1911, 273–275; Јустин, *Житија, март*, 373–374. Треба поновити да су могућности за идентификацију дечанског св. Трофима са овим светитељем минималне. За такву тврдњу постоји неколико аргумената. О постојању значајнијег култа св. Трофима из Никомедије у источохришћанском свету нема никаквих података, његовог имена нема у месецословима српских типика (међу њима је и Дечански типик),

Чињеница да у Византији и Србији није постојао посебно развијен култ св. Трофима, изузетна реткост представа овог светитеља у монументалној уметности, непостојање ниједне друге његове слике у униформи, издвојено место на западном зиду дечанског наоса – поред портрета чланова Душанове породице, а наспрам св. Стефана[412] и, најзад, грчка сигнатура фреске[413] указују на претпоставку да је слика св. Трофима у Дечанима имала посебно значење, које се још увек не може са сигурношћу разјаснити. Другим речима, веома је мала вероватноћа да је истакнуто место овог светитеља међу пажљиво одабраним фигурама најниже зоне наоса последица случајног избора.

Несумњиво је да су на распоред фресака у Дечанима, као и у свакој другој средњовековној цркви, могли да утичу, осим ктитора, његови теолошки саветници (пре свих, епископ и игуман) и евентуално сами сликари. Нажалост, ни са једном од тих личности, у оквирима садашњих знања, не могу да буду доведени важнији светитељи с именом Трофим, а ни датуми под којима се они прослављају (19. септембар, 23. јули, 18. март). Једино преостаје да се обрати пажња на натпис сачуван уз фигуру св. ратника. Он је исписан грчким писмом, што би се у дечанском случају најпре могло приписати сликарима. При томе је име светитеља исписано са почетним словом П, уместо слова Т – ὁ ἁγ[ιο]ς ΠΡΟΦΙΜΟΣ – а да није реч о грешки исписивача показују одговарајући натписи из припрате. Тамо је на сцени која илуструје 19. XI (Страдање св. Трофима из Синаде и другова) светитељ поново означен слично (као **протим**), док је уз његовог хомонима, апостола Трофима (илустрација за 15. IV), исписан натпис **сти апсл трофим**.[414] Сва је прилика, дакле, да је варијанта Πρόφιμος локализам који је у средњем веку био карактеристичан за неко уже подручје па би његова убикација допринела поузданијим закључцима о пореклу дечанских сликара.[415]

Најзад, при трагању за разјашњењем важног места св. Трофима у живопису Дечана треба имати у виду да неки грчки менолози и синаксари (међу њима и менолог типика Велике цариградске цркве) предвиђају за 29. септембар заједнички помен св. Трофима и св. Доримедонта, страдалих у Синади (славе се, иначе, 19. IX), и св. Трифуна, мученика из Никеје (слављен 1. II).[416] Податак је значајан јер упућује на претпоставку да је у поједине крајеве култ св. Трофима могао стићи заједно са култом знатно популарнијег св. Трифуна.[417] Можда је тако било и у средњовековној српској држави, где је св. Трифун био веома поштован, нарочито у граду Котору, чији је био заштитник.[418] Мора се, међутим, одмах нагласити да нема индиција да је било где на нашем тлу био спајан култ св. Трофима и св. Трифуна. У српским менолозима таквој пракси нема ни трага, а и у самим Дечанима представе двојице светитеља су одвојене.[419]

а ни у српским минејима. Уз то, његове представе сусрећу се само у илустрованим менолозима, и то веома ретко. Cf. H. Deliyanni-Doris, *Die Wandmalerei der Lite der Klosterkirche von Hosios Meletios*, München 1975, 46, 277–278, Abb. 28, 33, 40, где су, поред примера из манастира Хосиос Мелетиоса у Атици (др. пол. XVI века), наведене календарске представе св. Трофима Никомедијског из једног рукописа прве половине XI века (Историјски музеј у Москви, *гр. 183*) и из Варлаамовог манастира у Метеорима (др. пол. XVI века).

412 Сви остали св. ратници насликани су на ступцима наоса.

413 Трофим је једини светитељ из прве зоне дечанског наоса који је сигниран грчки.

414 Мијовић, *Менолог*, 318, 336, сл. 179.

415 Срби су у средњем веку изговарали име мученика из Синаде са почетним словом Т. У Никодимовом типику светитељ је наведен као **Тропим** (л. 43[6]), а у Романовом (л. 25[6]) и Дечанском (л. 17) као **Трофим**.

416 Заједничка служба обављана је на дан празника, "близу цркве Св. Ане ἐν τῷ Δευτέρῳ". Cf. Дмитриевский, *Описание*, I, 10; Mateos, *Le Typicon*, I, 50–51. Архимандрит Сергије и Иполит Делее наводе бројне грчке менологе и синаксаре са заједничким поменом св. Трофима и св. Трифуна; cf. Сергьй, *Месяцеслов*, II/ч.1, 261; Syn CP, 90.

417 Можда је спајање култа двојице мученика потекло из Фригије, пошто је Фригија једина заједничка тачка у њиховим хагиографијама. Св. Трофим је страдао у фригијском граду Синади, а св. Трифун је рођен у Фригији. Cf. PG 114, 1312–1328; *Acta S*, Nov. IV, 329–348 (за Трифуна) и PG 115, 733–749; *Acta S*, Sept. VI, 12–20 (за Трофима).

418 О култу св. Трифуна у Котору cf. H. Delehaye, in: *Acta S*, Nov. IV (1925), 323–325; Ј. Максимовић, *Которски циборије из XIV века и камена пластика суседних области*, Београд 1961, 49–60; Ј. Ковачевић, *Културне прилике у IX вијеку*, in: Историја Црне Горе, I, Титоград 1967, 374–375.

419 Фигура св. Трифуна налази се у најнижој зони западне стране крајњег северозападног ступца. Cf. М. Марковић, *Појединачне фигуре светитеља у наосу и бочним параклисима*, стр. 246–247 supra. И у менологу су насликани на одвојеним местима: св. Трофим у оквиру илустрације 19. септембра, а св. Трифун у оквиру сцене за 1. фебруар. Cf. Мијовић, *Менолог*, 318, 333, сл. 179, 212. Уп. текст С. Кесић-Ристић и Д. Војводића у овој књизи, стр. 379, 397.

* * *

Размештај фигура св. ратника у дечанском наосу утврђен је у складу са основним правилима декорације источнохришћанских цркава, према којима су свети војници од XII века редовно сликани у најнижој зони зидова, пиластара или стубаца наоса, зависно од структуре грађевине и од концепције иконографског програма. Иста правила су доследно поштована и при живописању српских цркава, почев од најстаријих.[420] У средњовековној српској уметности се, уз то, изгледа већ у XIII веку појавила склоност да се фигуре св. ратника групишу у певницама, што ће нарочито доћи до изражаја у црквама моравске Србије, код којих такво њихово место постаје уобичајено.[421] У извесном смислу сличну тежњу примећујемо и у Дечанима, где су источни травеји бочних "бродова" средишњег дела наоса, обележени ниским парапетним плочама, по свему судећи били замишљени као певнице. Ако се на тај начин посматра простор дечанске цркве, могло би се рећи да фигуре св. Артемија, св. Лупа, св. Меркурија, св. Теодора Тирона, св. Теодора Стратилата, св. Александра и св. Евстатија украшавају најнижу зону северне певнице, а да су св. Никита и св. Арета насликани у јужној певници.[422] Ван певница насликани су једино св. Ђорђе и св. Прокопије (југозападни стубац), св. Димитрије и св. Нестор (северозападни стубац) и св. Трофим (западни зид), дакле само они св. ратници које је требало посебно истакнути (сл. 1).[423]

Порекло описаног програмског решења требало би можда тражити на Светој Гори, с обзиром на то да су у Богородичиној цркви у Хиландару св. ратници насликани у најнижој зони јужне и северне певнице.[424] За сада, међутим, није лако утврдити да ли су се и у којој мери сликари хиландарског католикона ослонили на старије узоре. О програму живописа цркве из времена св. Саве и св. Симеона нема никаквих података, а ни у другим манастирима не могу се наћи сигурни подаци о првобитном систему декорације светогорских цркава.[425]

Што се тиче фигура св. Димитрија и св. Ђорђа, насликаних на северном зиду параклиса Св. Димитрија, њихово место непосредно уз иконостас може се, исто тако, објаснити угледањем на византијске узоре. Већ од XI века појављују се примери који указују на постојање праксе смештања фигуре патрона цркве или параклиса уз олтарску преграду.[426] Та пракса је у Дечанима више пута потврђена, не само у северном параклису. Огромна фигура патрона цркве (Христ Пантократор) насликана је на источном зиду наоса, уз иконостас, а и у јужном параклису патрон (св. Никола) је смештен непосредно уз олтарску преграду.[427]

б) *Иконографско – стилска анализа*

У расправи о дечанским св. ратницима потребно је да се обрати посебна пажња на типове њихових физиономија, одећу и наоружање, који се услед вековног понављања морају посматрати пре свега као иконографске категорије.

420 Cf. стр. 602-605 supra.

421 О сликању св. ратника у певницама српских цркава cf. Ђурић, *Црква Св. Петра*, 31–36.

422 Преостале површине јужне певнице добиле су сложенији иконографски програм услед близине краљевског престола и саркофага са моштима св. Стефана Дечанског.

423 При томе су, изгледа, св. Прокопије и св. Нестор ушли у ову групу као пратиоци св. Ђорђа и св. Димитрија јер је морао бити попуњен слободан простор стубаца уз фигуре двојице најпоштованијих св. ратника. Што се тиче св. Артемија, св. Лупа и св. Меркурија, очигледно је да њихово смештање уз олтарску преграду у дечанском случају нема посебно значење. Нису постојали никакви разлози да се ови светитељи издвајају у односу на остале св. ратнике и појединачне светитељске фигуре. О месту св. Трофима cf. стр. 619 supra.

424 Cf. Djurić, *La peinture de Chilandar*, 32, pl. 4, 6, 9–10; idem, in: *Хиландар*, 60–65.

425 Важно је поменути да су и у католиконима Лавре, Кутлумуша и Ксенофонта св. ратници насликани у певницама, али реч је о фрескама из XVI века. Ипак, ако се има у виду да је на Светој Гори често практикован "рестаураторски" приступ обнови живописа, сме се помишљати да су у наведеним црквама поновљена стара програмска решења. Cf. Millet, *Athos*, pl. 116/1–2, 139/3–4, 168/1, 170/2, 171/1. На постојање одговарајуће светогорске традиције указивао би и савет Дионисија из Фурне да се св. мученици сликају у певницама. Cf. Denys de Fourna, *Manuel*, 219 (Дионисије је стекао сликарска знања управо на Светој Гори; cf. P. Hetherington, *The 'Painter's manual' of Dionysius of Fourna*, London 1974, стр. II).

426 Cf. S. Tomeković, *Les répercusions de choix du saint patron sur le programme iconographique des églises du 12e siécle en Macédoine et dans le Pélophonnèse*, Зограф 12 (1981), 25–42.

427 Петковић, in: *Дечани*, II, 20, 55, T. XC, CXXXII.

Као и за многе друге светитеље, током дугог развоја источнохришћанске уметности за сваког од најпоштованијих св. ратника утврђен је карактеристичан тип физиономије.[428] Тако је обезбеђена њихова препознатљивост, без обзира на степен даровитости уметника, стилске особености одређене епохе или на постојање натписа којим се, иначе, представљена личност најлакше идентификује. Мајстори ангажовани од српских поручилаца и у овом погледу су се придржавали строгих канона. Тако је св. Ђорђе у Дечанима представљен с ликом младог човека без бркова и браде, густе коврџаве косе која му прекрива уши (сл. 2), док св. Димитрије има нешто овалније лице, такође без бркова и браде, али са равном косом зачешљаном иза ушију (сл. 3). Овакве физиономије двојице најпопуларнијих св. ратника могу се видети на многобројним делима средњовековне уметности, а конципиране су већ на њиховим најранијим представама.[429]

Раздвајањем култа св. Теодора на култове св. Теодора Тирона и св. Теодора Стратилата традиционални лик овог светитеља као средовечног човека с брковима и шиљастом брадом, какав видимо на најстаријим споменицима, неминовно је доживео измене.[430] Портрети са сачуваним натписима показују да су иконографи Тирону "доделили" фризуру сличну фризури св. Димитрија, са кратком, али густом косом, *зачешљаном или подсеченом изнад ушију*, док му је густа брада заобљена или завршена у више праменова (сл. 4, 46, 49). Св. Теодор Стратилат је истовремено представљан са фризуром св. Ђорђа, дакле – са густом, коврџавом косом, *која му прекрива уши*, и са нешто краћом брадом, обично завршеном са два зашиљена прамена.[431] Дечанске представе двојице светих Теодора у складу су са таквом традицијом (сл. 4, 46, 50).

И остали из групе најчешће сликаних св. ратника добили су у Дечанима препознатљиве физиономије, и поред снажног нагласка на индивидуализацији. Св. Евстатије је средовечан човек с брковима и краћом заобљеном брадом, густе, дуге косе (сл. 8), док св. Меркурије има сличан лик, са дугом косом, брадом и брковима, с тим што је нешто млађи (сл. 5).[432] Св. Прокопије (сл. 2) и св. Нестор (сл. 3) личе, такође, један на другог. Оба су млађи људи без бркова и браде, са дужом косом зачешљаном иза ушију.[433]

428 На пример, за представе појединих архијереја и монаха cf. H. Buchthal, *Some Notes on Byzantine Hagiographical Portraiture*, Gazette des beaux-arts, per. VI, t. LXII (Paris 1963), 81–90; S. Tomeković, *Le "portrait" dans l'art byzantin: exemple d'effigies de moines du menologe de Basile II à Dečani*, in: Дечани и виз. уметност, 121–136; G. Babić, *Les moines-poetès dans l'église de la Mère de Dieu à Studenica*, in: Студеница и византијска уметност, 205–217.

429 За најстарије примере cf. стр. 570-571 и 578-579 supra. За најважније студије о иконографији св. Димитрија и св. Ђорђа cf. нап. 8 supra.

430 О најстаријим представама св. Теодора cf. на стр. 570-571 и 575-578 supra.

431 Карактеристични типови физиономија двојице светих Теодора могу се уочити на бројним примерима сачуваним у зидном сликарству из времена после иконоклазма. Cf. на пример, Миљковић–Пепек, *Нерези*, сл. 40; Πελεκανίδης, Καστοριά, πίν. 21a (Св. Врачи); Millet, *La peinture*, II, pl. 37/3 (Сопоћани); Коцо–Миљковић, *Манастир*, T. IV–V; Millet, o. c., III, pl. 30/1–2 (Св. Никола у Вароши код Прилепа); Миљковић–Пепек, *Делото*, pl. LXXIII–LXXIV (Протатон); Тодић, *Грачаница*, сл. 71; Миљковић–Пепек, *Делото*, сл. 88 (Св. Никита); Τσιτουρίδου, Ο ζωγραφικός διάκοσμος, πίν. 88–89 (Св. Никола Орфанос у Солуну); Тасић, *Живопис певничких простора*, сл. 10 и Ђурић, in: *Пећка патријаршија*, сл. 141 (Св. Апостоли); С. Радојчић, *Каленић*, Београд 1964, сл. 39; Ђурић, *Мали Град*, сл. 11–12 (Богородичина црква на о. Мали Град на Преспи из 1368/1369). Велики број споменика са представама два св. Теодора наводи Л. Мавродинова (*Св. Теодор*, 33–50, *сл.* 1–13), расправљајући и о међусобним разликама њихових физиономија. При томе се заступа прилично неуверљива теза о постојању два типа физиономије у раној иконографији св. Теодора, александријског и малоазијског. Према Мавродиновој, после појаве светитељевог двојника у IX веку александријски тип физиономије добио је Тирон, док је малоазијски припао Стратилату. Cf. ibidem, 34–45. Детаљније о иконографији св. Теодора на стр. 594–597 supra.

432 *Описи из ерминије Дионисија из Фурне не одговарају у потпуности дечанским представама* св. Евстатија и св. Меркурија. У приручнику је св. Евстатије описан као сед човек, округле браде, док је Меркурије младић, са тек израслом брадом. Cf. Denys de Fourna, *Manuel*, 157–158, 192. Сачуване су представе мученика из Цезареје с таквом физиономијом (некад, чак, без минималне браде и бркова); на пример, у Шакли килисе у Геремеу (око 1070), cf. Restle, *Kleinasien*, II, Abb. 28; у Св. Николи костурском, cf. Πελεκανίδης, Καστοριά, πίν. 55a; у менологу из Дохијара (*Cod. 5*, поч. XII века), cf. *Treasures of Mt. Athos*, III, 169; у Протатону cf. Миљковић–Пепек, *Делото*, T. LXXV. Непотпун преглед сачуваних споменика са представама св. Евстатија и св. Меркурија направили су F. Werner, *Eustathius*, LCI 6, 194–199, и G. Kaster, *Merkurius von Cäsarea*, LCI 8, 10–13.

433 Да би се разликовао од св. Прокопија Св. Нестор је понегде сликан са једва приметном брадом и брковима, на пример – у костурским Св. Врачима (cf. Πελεκανίδης, Καστοριά, πίν. 27a), у катедрали Чефалуа (cf. Demus, *Sicily*, pl. 7A), у охридској Богородици Перивлепти (cf. Д. Чорнаков, *Фреске у цркви Светог Климента у Охриду*.

Иконографији византијске уметности посебно је била својствена блискост између физиономија св. Никите и св. Артемија, тако да је ову двојицу светитеља веома тешко разликовати онде где нису сачувани натписи на фрескама. Мада сликарски приручници и једном и другом мученику додељују Христов лик,[434] на основу бројних примера може се тврдити да је сличност са Христом нешто изразитија на представама св. Артемија. Штавише, св. Никита је на неким раним споменицима представљен као голобради младић.[435] У Дечанима је "христоликост" приближно једнако изражена код оба светитеља (сл. 6, 11).

Дечански мајстори не одступају од утврђених типова физиономија ни када сликају св. Мину, св. Александра и св. Лупа. Као што је већ поменуто, св. Мина Египатски је од времена после иконоклазма редовно сликан као сед старац, најчешће са коврџавом косом и заобљеном брадом.[436] На ретким сачуваним представама св. Александар увек је младић без бркова и браде, са изразито дугом косом,[437] а св. Лупа су средњовековни уметници замишљали као веома младог човека, скоро дечака, дуге косе, зачешљане иза ушију.[438] Оваквим описима у потпуности одговарају слике тројице св. ратника из Дечана (сл. 5, 7, 9).

Што се тиче св. Трофима, значај култа и број сачуваних представа су у тој мери скромни да је тешко веровати у постојање чврсто утврђеног типа физиономије за његов "иконографски" портрет. Оних неколико ретких представа међусобно се веома разликују. У Старом Нагоричину светитељ је насликан као младић без бркова и браде,[439] док је у Морачи представљен као средовечан човек с брадом.[440] У руским сликарским приручницима и на фресци из манастира Преображења на Метеорима св. Трофим је сед старац.[441] У Дечанима је он младолик, са кратком смеђом брадом и брковима, и са дужом густом косом која му прекрива уши (сл. 12).

У погледу поштовања давно утврђених типова физиономија једини прави изузетак у Дечанима представља лик св. Арете. Светитељ који је према хагиографским изворима страдао прешавши деведесету годину живота[442] увек је у православној уметности сликан као старац с брадом (сл. 51).[443] У Дечанима је чак три пута – на фрескама са потрбушја југоисточног и североисточног лука (наос) и из календара (припрата)[444] – св. Арета насликан као врло стар човек, што значи да су Душанови мајстори добро познавали тип његове

1295 год., Београд 1961, сл. 60), у Карану (cf. Кашанин, *Бела Црква*, сл. 18). Приручник Дионисија из Фурне описује оба мученика као младиће без бркова и браде. Cf. Denys de Fourna, *Manuel*, 157–158.

434 Denys de Forna, *Manuel*, 157.

435 Св. Никита је приказан као веома млад у капели Св. Луке у Фокиди, cf. Chatzidakis–Bacharas, *Hosios Loukas*, 100–101, fig. 45; на реликвијару из Велике Лавре (крај X века), cf. A. Grabar, *La précieuse croix de la Lavra Saint–Athanase au Mont–Athos*, CA 19 (1969), 105, fig. 17; на минијатури из синаксара Евтимија Мтацминдели, рађеног у Цариграду поч. XI века (Институт рукописа грузијске Академије наука, Тбилиси; A–648), cf. Г. Алибегашвили, *Художественный принцип иллюстрирования грузинской рукописной книги XI – начала XIII* веков, Тбилиси 1973, Т. 6а. За још неке примере ратничких представа св. Артемија и св. Никите cf. нап. 208 и 212 supra.

436 Cf. стр. 613–615 supra.

437 Познати су примери из охридске Богородице Перивлепте, Ариља, Старог Нагоричина и Матеича. Cf. Миљковић–Пепек, *Делото*, сл. 65; Петковић, *Ариље*, сл. 41. Представе св. Александра из Охрида и Матеича нису објављене и наводимо их на основу личне документације.

438 То показују већ поменуте представе св. Лупа: са реликвијара из Москве, Ватопеда и Халберштата, на фрескама Кучевишта, Доње Каменице, Марковог манастира, Куртеа де Арђеш и Ставроникита (cf. стр. 610-611 supra). Донекле је изузетак једино пример из Богородичине цркве у Студеници (1568), где је св. Луп само нешто старији. Cf. Петковић, *Манастир Студеница*, 52–53. Св. Луп је као голобради младић представљан и у неким сценама из циклуса св. Димитрија. Cf. Α. Ξυγγόπουλος, Ἡ τοιχογραφία τοῦ μαρτυρίου τοῦ Ἁγίου Δημητρίου εἰς τοὺς Ἁγίους Ἀποστόλους Θεσσαλονίκης, Δελτίον ΧΑΕ, περ. Δ΄, τ. Η΄ (1975/1976), 1–18, πίν. 1–4, εἰκ. 1; Петковић, in: *Дечани*, II, Т. 227; Г. Суботић, *Црква Светог Димитрија у Пећкој патријаршији*, Београд 1964, сл. 46; Chatzidakis, *Icônes*, N° 17, 36–37, pl. 13. Св. Луп је на одговарајући начин описан и у Дионисијевој ерминији. Cf. Denys de Fourna, *Manuel*, 159, 185.

439 Фреска није репродукована. Нагоричком примеру блиска је представа св. Трофима као младића из једног илустрованог менолога, насталог у Солунским скрипторијима у другој четвртини XIV века (Оксфорд, библ. Бодлејана; *Gr. th. f. 1*); cf. I. Hutter, *Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften, Bd. II: Oxford Bodleian Library II*, Stuttgart 1978, 4, Abb. 15.

440 Cf. Петковић, *Морача*, црт. 8, 13.

441 Cf. нап. 408 и 409 supra.

442 Halkin, *Six inédits*, 168; Јустин, *Житија, октобар*, 532.

443 О представама св. Арете у средњовековној уметности cf. стр. 616-617 supra.

444 Петковић, in: *Дечани*, II, 10, 27, Т. CVIII, CLXIII.

физиономије, утврђен у византијској уметности још од X–XI века.[445] Ипак, на крајњем југозападном ступцу дечанског наоса, где је св. Арета представљен као ратник, насликан је средовечан мушкарац, маркантног лика, са кратком брадом и брковима и са дугом, густом косом, зачешљаном иза ушију (сл. 10). Пре ће бити да је физиономија светитеља измењена намерно него да је дошло до случајне грешке.[446]

* * *

Дечански сликари су се и приликом сликања одеће и оружја св. ратника придржавали византијских образаца. Већ је било речи о томе да је униформа св. ратника, која је у првим вековима после иконоклазма била идентична униформи касноантичких римских царева, војсковођа и *dei militares*, у епохи тзв. ренесансе Палеолога претрпела знатне промене, ради чега је скоро сасвим изгубила класични карактер.[447] Ни живописци Дечана, који су управо у уметности с почетка XIV века, а посебно у сликарству задужбина краља Милутина, пронашли "каталог" за већину својих иконографских решења, нису потпуно познавали античку опрему римске војске. Док су облик и дужина тунике остали онакви какви изгледају на најстаријим постиконоборским представама св. ратника, панцир је представљан нешто другачије. Истини за вољу треба рећи да се још увек јавља панцир са плочицама (*lorica squamata*), али облик и распоред плочица били су препуштени машти сликара па понегде имају потпуно орнаменталне особине (св. Нестор, св. Теодор Тирон, св. Никита и св. Трофим у наосу, св. Димитрије и св. Ђорђе у северном параклису). Штитници за рамена и бедра нису више кожне траке (*pteryges*), већ су састављени од плочица, сличних или идентичних са онима које прекривају панцир. И остали св. ратници из Дечана носе панцире, но они сада имају изглед кожних блуза без плочица, с металним ојачањима за најосетљивије делове трупа. Овакав изглед највероватније је последица отпадања златних листића (са исликаним плочицама панцира) лепљених на фреско-малтер.[448] Претпоставку потврђују неки сачувани трагови (на пример, на панцирима св. Арете и св. Теодора Стратилата), а на исти закључак упућује и околност да код појединих ратника сада постоји једино доњи ред плочица панцира, јер је, чини се, само он био насликан директно на малтеру (св. Теодор Стратилат, св. Прокопије, св. Мина, св. Евстатије, св. Александар, св. Димитрије из наоса).[449] Сликари су лепили златне листиће и на метална ојачања панцира, али једино у оним случајевима где су саме плочице биле насликане фреско-техником (св. Теодор Тирон, св. Нестор, св. Трофим).[450] У супротном – када су плочице панцира насликане на златним листићима, фреско-техником су рађена метална ојачања. Овакав принцип при сликању панцира једино је нарушен у случају св. Никите и двојице св. ратника из северног параклиса, где су и плочице панцира и метална ојачања били насликани директно на малтеру.

Плашт, који је у антици као део униформе имао сасвим конкретну улогу и био везиван на десном рамену фибулом, у Дечанима се, као и свуда у уметности епохе Палеолога, често претвара у тешку, нефункционалну тканину, омотану око руку и тела ратника (св. Нестор, св. Арета, св. Никита, св. Александар, св. Теодор Тирон и св. Луп; св. Ђорђе и св. Димитрије из северног параклиса), а његови се крајеви најчешће везују у чвор високо по средини тела (св. Трофим, св. Прокопије, св. Теодор Стратилат, св. Евстатије, св. Димитрије и св. Ђорђе, сви из наоса). Везу са античким узорима показује једино начин причвршћивања плашта код св. Мине и св. Меркурија.

445 И Ерминија Дионисија из Фурне описује св. Арету као старог човека, cf. Denys de Fourna, *Manuel*, 157, 195.

446 Св. Арета је посебно истакнут и димензијама. Он је највиши међу свим фигурама св. ратника у Дечанима (2, 07м). Уз то, једино је његов оклоп посебно украшен: на металном ојачању панцира насликана је маска у облику људске главе с дугим брковима. И Аретин изразито парадни став – типичан став војника спремног за смотру после тријумфа, наводи на помисао да је у лику овог светитеља створена идеална слика св. ратника.

447 Cf. стр. 597–599 supra.

448 Златни листићи употребљавани су и при сликању Христа Пантократора у калоти куполе. Cf. М. Марковић, *Програм живописа у куполи*, стр. 99 supra.

449 Остале плочице панцира највероватније су биле насликане на златним листићима који су временом отпали. Садашњи изглед панцира, са само једним редом плочица, на његовом рубу, не би имао аналогија у антици.

450 После отпадања листића на тим местима остала је неукрашена окерна подлога.

Слободно третирање класичне војне опреме нарочито је видљиво код представљања металних граничних делова између панцира и штитника за рамена и бутине, који су, у ствари, послужили сликарима да искажу смисао за декоративност (св. Теодор Стратилат, св. Луп и св. Никита). Античко порекло немају ни крзнени додаци на панциру, причвршћени уз оковратник (св. Меркурије и св. Нестор).[451]

Изглед панталона углавном је исти као на старијим сликама св. ратника код којих се јавља овај део одеће. То су уске чакшире, стегнуте код већине ратника подвезицама испод колена ради лакшег кретања. На ногама ратници имају кожне чизме или једну врсту ципела које остављају горњи део стопала отворен (оне се причвршћују дугим тракама везаним уз ногу).

Главне делове наоружања, копље, мач и штит, сликари "расподељују" светим ратницима сасвим слободно, без јасне концепције. Тако само св. Ђорђе, св. Димитрије, св. Мина, св. Арета, св. Никита и св. Трофим поседују цео овај "комплет" оружја. Св. Прокопије и св. Александар немају копље, св. Ђорђе из северног параклиса нема штит, док св. Димитрије, насликан до њега, нема мач. Шесторица ратника уз поједине од главних делова наоружања носе још лук и стрелу. Код св. Евстатија и св. Теодора Стратилата стреле су допуна уз копље и штит, а код св. Нестора и св. Лупа уз мач; св. Теодор Тирон уз лук и стрелу држи копље и мач, а св. Меркурије штит; шлем једино поседују св. Теодор Стратилат и св. Меркурије.[452]

Карактеристично је да сваки светитељ који има лук и стреле носи два тоболца за њихово смештање. Док је тоболац за стреле био уобичајен на представама св. ратника дуж целе територије византијског комонвелта, тоболац за смештање лука је сликан врло ретко. На основу сачуваних споменика проистиче да је он био најчешћи управо у српској уметности,[453] и то почев од времена краља Милутина.[454] Нажалост, о пореклу мотива и, уопште, о употреби ове врсте тоболца код Срба нема прецизних података. До одређених закључака стиже се једино посредним путем. Познато је да је тоболац за лук употребљаван још у античком периоду, када су стрелци носили лук везавши га или самостално, ван тоболца за стреле (званог φαρέτρα), или у засебним корицама, називаним τοξοθήκη (*corytus*).[455] Такве корице, грчке израде, проналажене су у гробовима варварских краљева Понта.[456] Футроле

451 Један од неуобичајених детаља на униформи дечанских св. ратника јесте и једноставна блуза коју св. Ђорђе (из наоса) носи преко панцира (сл. 1). Још су стари Грци због јаког загревања метала под зрацима сунца пребацивали преко панцира различите тканине (cf. de Ridder, Saglio, *Lorica*, 1305), а и византијски коњаници (катафракти) носили су преко панцира једну врстог дугог одела од вуне, филца или памука (*epilorikion*) за заштиту од кише или ради камуфлаже. Cf. стр. 598 supra. Сличне блузе јављају су као део одеће св. ратника и у сликарству задужбина краља Милутина. Cf. Мијовић, in: *Жича*, 145; Бабић, *Краљева црква*, сл. 138; Миљковић-Пепек, *Делото*, сл. 65, 88; Ђурић, in: *Хиландар*, сл. 60; Тодић, *Грачаница*, сл. 68.

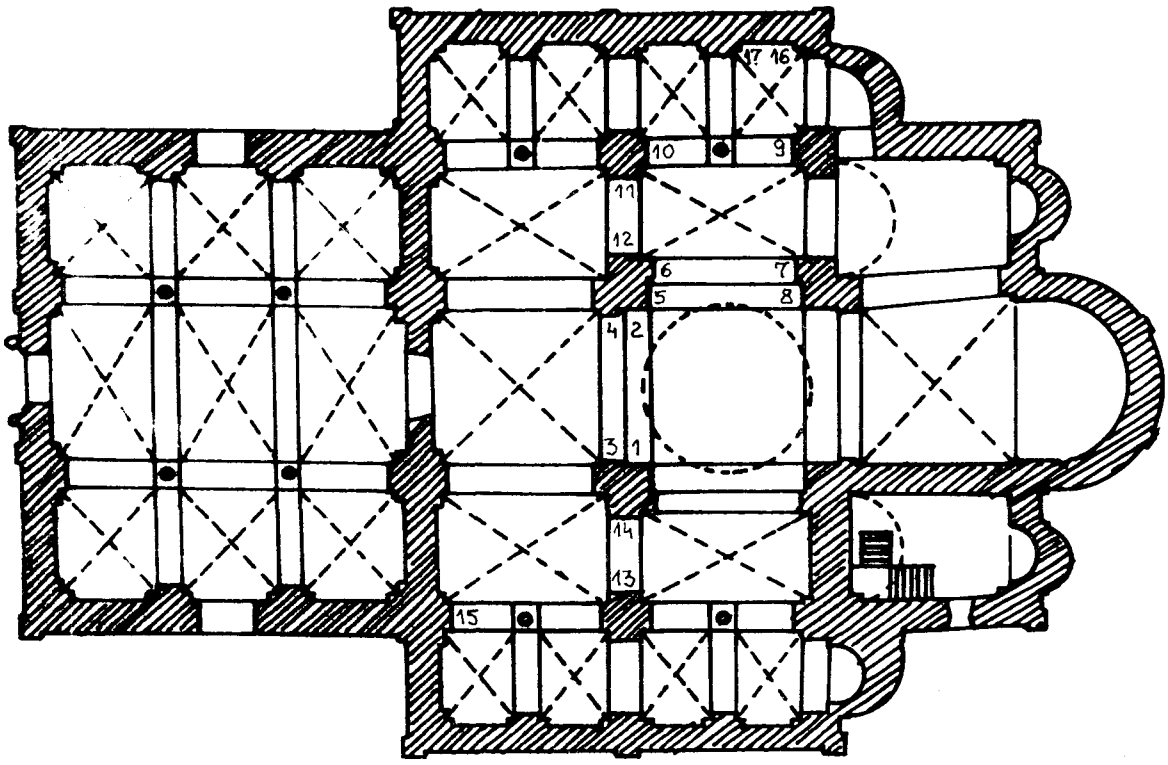
452 Св. Меркурију је шлем додељиван чешће него осталим св. ратницима. Тако је, на пример, у охридској Богородици Перивлепти (cf. Millet, *La peinture*, III, pl. 17/3), у Протатону (cf. Миљковић-Пепек, *Делото, T.* LXXV), у Старом Нагоричину (cf. Миљковић-Пепек, о. с., сл. 65), у Грачаници (cf. Тодић, *Грачаница*, T. 16), у Светим Апостолима у Пећи (cf. Тасић, *Живопис пећничких простора*, сл. 2). За овакво иконографско решење свакако је постојао одређен разлог. На први поглед рекло би се да су и овде важну улогу имала присећања на антику. Наиме, бог Меркур, имењак св. Меркурија, антички заштитник трговаца и путника, увек је представљан са капом или шеширом. Cf. A. Legrand, *Mercurius*, DS III/2, 1806 sq; B. Combet Farnoux, *Mercurio*, Enciclopedia dell'arte antica, IV, 1031–1035.

453 Неке српске примере наводи Шкриванић, *Оружје*, 115–116. У средњовековном сликарству ван Србије тоболац за лук је изузетно редак, али се ипак понегде јавља. На једној литијској икони из синајског манастира Св. Катарине са коњаничким представама св. Сергија и св. Вакха (настала у последњој четвртини XIII века, вероватно у некој латинској радионици из јужне Италије или са Кипра) поред тоболца за стреле насликан је и посебан тоболац за лук; cf. Mouriki, *Icons*, 119, fig. 66. Стотињак година касније тоболац за лук насликан је као део наоружања св. Димитрија и св. Меркурија у костурској цркви Св. Атанасија; cf. Πελεκανίδης, Καστοριά, πίν. 152α, 154α. У XVI веку овај део наоружања јавља се код св. Теодора Тирона у католикону Лавре на Светој Гори; cf. Millet, *Athos*, pl. 139/4.

454 Cf. на пример, Ђурић, in: *Хиландар*, сл. 60; Тодић, *Грачаница*, T. XVI; Историја српског народа, I, T. XXIX. Тоболац за лук јавља се у српском живопису и касније; осим у Дечанима, може се видети у пећком Св. Димитрију, Раваници, Каленићу, Ресави, Сисојевцу. Cf. Суботић, *Црква Св. Димитрија у Пећи*, сл. 42; Ђурић, in: *Пећка патријаршија*, сл. 139; Живковић, *Раваница. Цртежи фресака*, Београд 1987, 31; idem, *Каленић. Цртежи фресака*, Београд 1984, 23; Ђурић, *Солунско порекло*, сл. 6, 8; idem, *Ресава*, сл. 18.

455 Cf. F. Saglio, *Arcus*, DS I/1, 388–391. Постојао је и тоболац у који су заједно смештани и лук и стреле. Cf. ibidem, 390, fig. 479.

456 Saglio, o. c., 390.



Сл. 1. Основа дечанске цркве с распоредом фигура св. ратника — Fig. 1. Plan of Dečani church with the disposition of saint warrior's figures



Сл. 2. Св. Ђорђе и св. Прокопије, Дечани — Fig. 2. St. Georgius and St. Procopius, Dečani



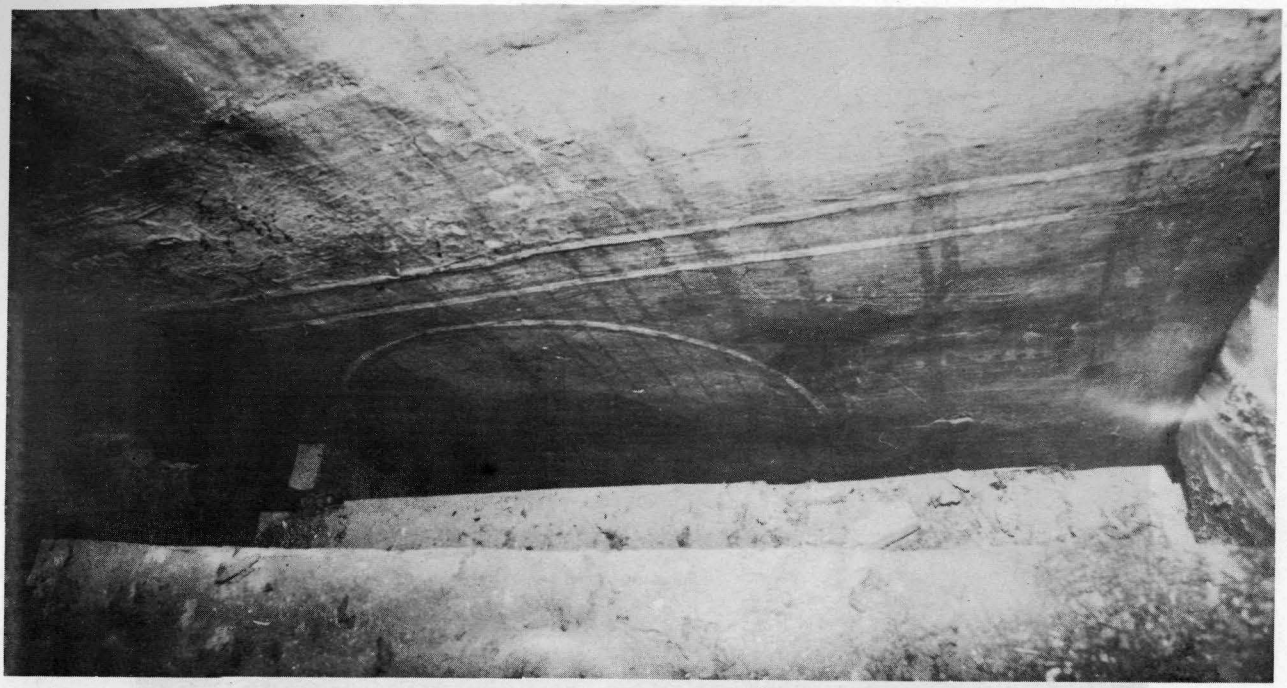
Сл. 3. Св. Нестор и св. Димитрије, Дечани — Fig. 3. St. Nestor and St. Demetrius, Dečani



Сл. 4. Св. Теодор Тирон и св. Теодор Стратилат, Дечани — Fig. 4. St. Theodore Tiro and St. Theodore Stratelates, Dečani



Сл. 5. Св. Луп и св. Меркурије, Дечани — Fig. 5. St. Lupus and St. Mercurius, Dečani



Сл. 6. Св. Артемије (фигура је заклоњена иконостасом), Дечани — Fig. 6. St. Artemius (figure is hidden by the iconostasis), Dečani





Сл. 7. Св. Мина, Дечани — Fig. 7. St. Menas, Dečani

Сл. 8. Св. Евстатије Плакида, Дечани — Fig. 8. St. Eustathius Placidas, Dečani



Сл. 9. Св. Александар, Дечани — Fig. 9. St. Alexander, Dečani



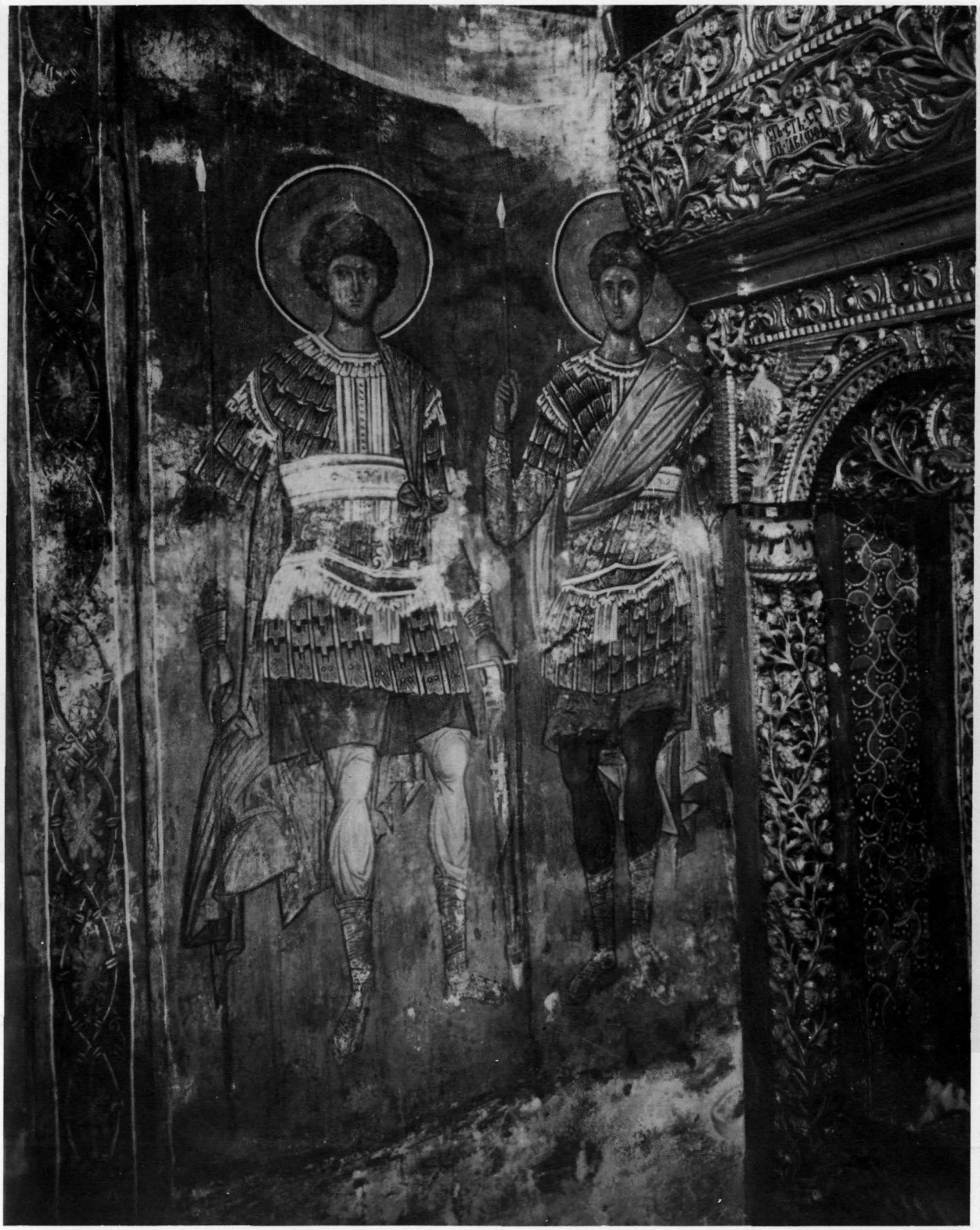
Сл. 10. Св. Арета, Дечани — Fig. 10. St. Arethas, Dečani



Сл. 11. Св. Никита, Дечани — Fig. 11, St. Nicetas, Dečani



Сл. 12. Св. Трофим, Дечани — Fig. 12. St. Trophymus, Dečani



Сл. 13. Св. Ђорђе и св. Димитрије (северни параклис), Дечани — Fig. 13. St. Georgius and St. Demetrius (north chapel), Dečani





Сл. 14. Св. Димитрије. Мозаик из цркве Св. Димитрија у Солуну; V–VI век — Fig. 14. St. Demetrius. Salonika, church of St. Demetrius; 5th or 6th century

Сл. 15. Богородица са св. Теодором, св. Ђорђем и анђелима. Икона из манастира Св. Катарине на Синају; VI век
Fig. 15. Virgin with St. Theodore, St. George and the angels. Icon from the monastery of St. Catherine, Mt. Sinai; 6th century



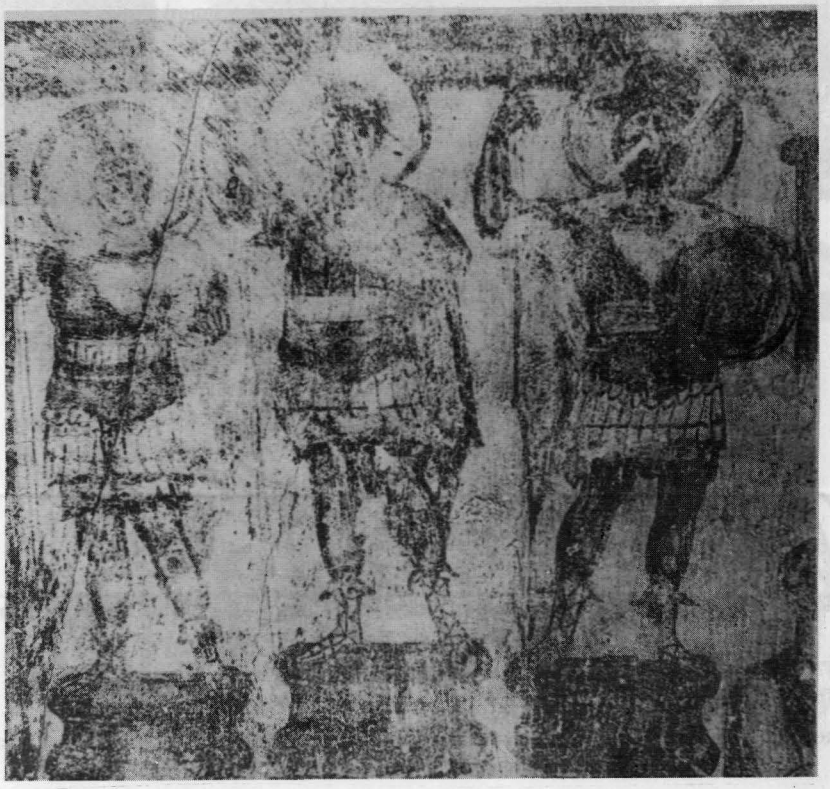


Сл. 16. Марс, мермерна статуа са Нервиног форума у Риму. Рим, Капитолински музеј; око 90. године нове ере
Fig. 16. The god Mars. Marble statue from the Forum of Nerva. Rome, Museo Capitolino; c. AD 90.

Сл. 17. Марс, касноантичка слоновача уметнута у предикаоницу Ахенске катедрале — Fig. 17. The god Mars. Late antique ivory, of uncertain date, incorporated in the Ottonian ambo in the Minster at Aachen



Сл. 18. Три бога, Аглибол, Баал, Малахбел; камени рељеф из Палмире. Париз, Лувр; прва пол. I века н. е. — Fig. 18. Three gods (Aglibol, Baalshamin and Malakhbel); stone relief from Palmyra. Paris, Louvre; first half of the first century AD.



Сл. 19. Три војничка божанства; фреска трибуна Јулија Теренција из Беловог храма у Дура Еуропосу. Уметничка галерија Јелског универзитета; око 239. године — Fig. 19. Three military gods; fresco of Roman tribune Julius Terentius from the temple of Bel at Doura Europos. Yale University Art Gallery; c. AD 239.







Сл. 20. Св. Теодор. Икона из манастира Св. Катарине на Синају; VI–VII век — Fig. 20. St. Theodore. Icon from the monastery of St. Catherine, Mt. Sinai; 6th or 7th century

Сл. 21. Св. Теодор (?), фреска из катедрале у Фарасу (Нубија). Варшава, Национални музеј; друга пол. VIII века — Fig. 21. St. Theodore (?), fresco from the cathedral church of Faras (Nubia). Warszawa, National Museum; second half of 8th century

Сл. 22. Св. Теодор (?), јужна стела из Одзуна (Јерменија). VI–VII век — Fig. 22. St. Theodore (?), stela from Odzun (Armenia). 6th or 7th century

23а



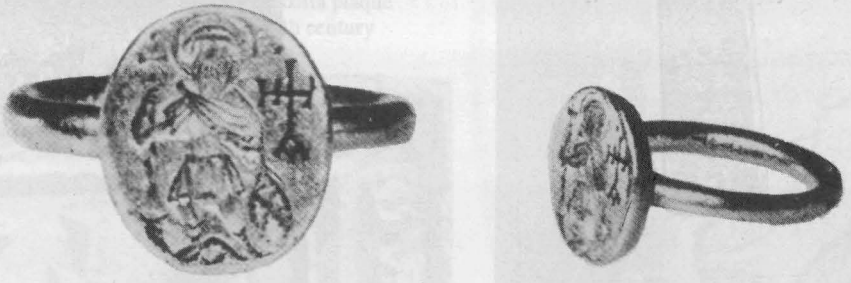
23б



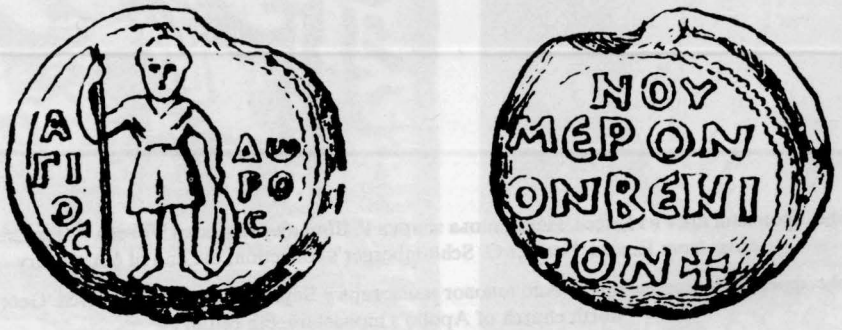
Сл. 23а. Св. Теодор, печат Петра, епископа Евхаите. Базел, збирка Г. Закоса; VI–VII век
Fig. 23a. St. Theodore, the seal of Peter, bishop of Euchaita. Basel, collection of G. Zacos; 6th or 7th century

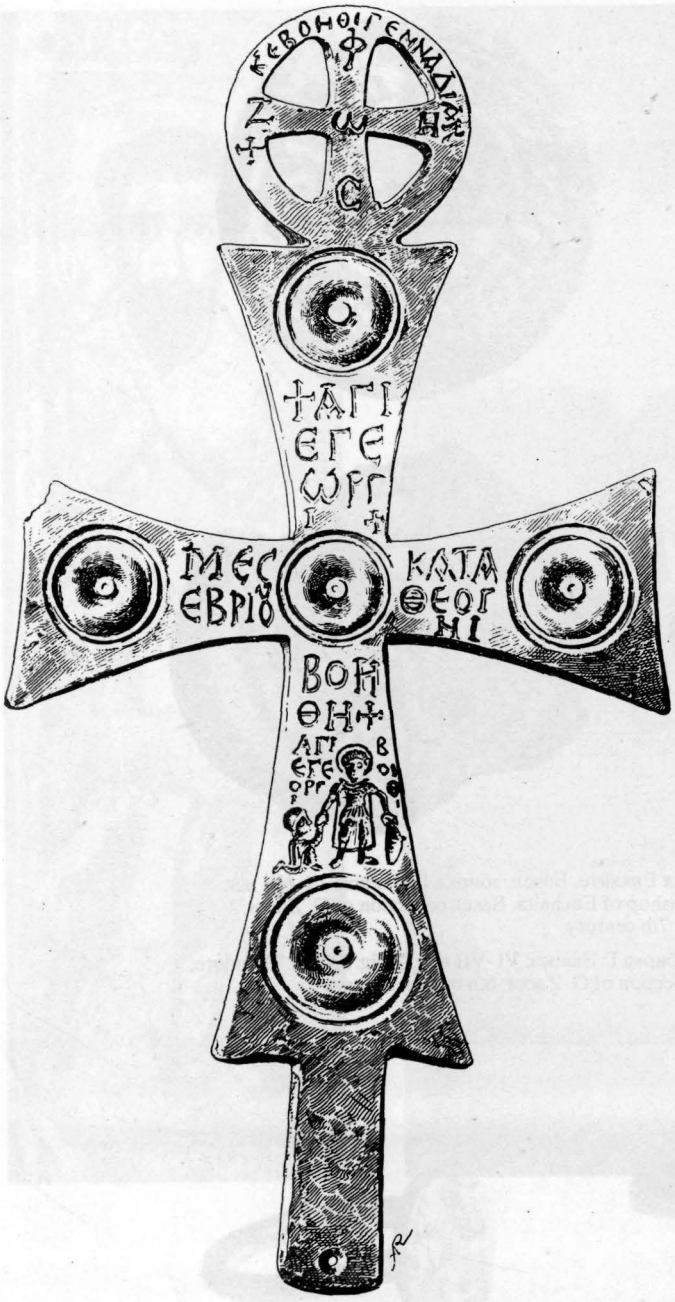
Сл. 23б. Св. Теодор, печат из Евхаите. Базел, збирка Г. Закоса; VI–VII век — Fig. 23b. St. Theodore, a seal from Euchaita. Basel, collection of G. Zacos; 6th or 7th century

Сл. 24. Св. Теодор (?), златни прстен из Сирије. Вашингтон, Дамбартон Оукс колекција; касни VI век — Fig. 24. St. Theodore (?), the golden ring from Syria. Washington, Dumbarton Oaks collection; late 6th century



Сл. 25. Св. Теодор, печат партије Плавих. Некадашња збирка Г. Шламбержеа; VII или VIII век — Fig. 25. St. Theodore, the seal of the Blue faction. Former G. Schlumerger's collection; 7th or 8th century







Сл. 26. Св. Ђорђе, бронзани крст из Емесе. Некадашња збирка Г. Шламбержеа; крај VI века — Fig. 26. St. George, the bronze cross from Emesa. Former G. Schlumberger's collection; the end of 6th century

Сл. 27. Св. Ђорђе, фреска из северне цркве Аполоновог манастира у Бауиту. VI век — Fig. 27. St. George, fresco from Bawit, north church of Apollo's monastery. 6th century

Сл. 29. Св. Ђорђе, печат протодемарха Јована. Некадашња збирка Г. Шламбержеа, VII–VIII век — Fig. 29. St. George, the seal of John the protodemarchos. Former G. Schlumerger's collection; 7th or 8th century



Сл. 30. Визија св. Евстатија, стела из Давид – Гареџија. Тбилиси, Историјски музеј; VII век — Fig. 30. Vision of St. Eustathius, stela from David– Garedja. Tiflis, Historical Museum; 7th century



Сл. 28. Св. Ђорђе, плочица од керамике из Винице. Скопље, Музеј Македоније; V–VI век — Fig. 28. St. George, the terracotta plaque from Vinica. Skopje, Museum of Macedonia; 5th or 6th century







Сл. 31. Св. Мина, ампула пореклом из Абу Мине. Фиренца, Археолошки музеј; VI–VII век — Fig. 31. St. Menas, ampula from Abu Mena. Firenze, Museo archeologico; 6th or 7th century

Сл. 32. Златни медаљон са ликом цара Антонина (138–161) Fig. 32. Gold medaillon of the emperor Antoninus Pius; AD 138–161.



Сл. 33. Св. Сергије и св. Вакх. Античка гема од црног оникса, нађена у Риму — Fig. 33. St. Sergius and St. Bacchus. The antique gem, of uncertain date, made of the black onyx





Сл. 35. Св. ратник. Дрвена плочица египатског порекла, Берлин (према DACL, II/1, fig. 1533) — Fig. 35. Military saint. The wood plaque from Egypt, Berlin

Сл. 34. Св. Филотеј. Кутија за писаљке из Антиноополиса; пре 650. — Fig. 34. St. Philotheus. The pencil box from Antinoopolis; before AD 650.



Сл. 36. Св. Сергије и св. Вакх (?), бронзани *exagium*. Лондон, Брит. музеј; V– VI век — Fig. 36. St. Sergius and St. Bacchus (?), the bronze exagium. London, British Museum; 5th or 6th century



Сл. 37а. Цар Зенон (476–491), тешки сребрни милиаренс — Fig. 37a. The heavy silver miliarens of the emperor Zeno. AD 476–491.

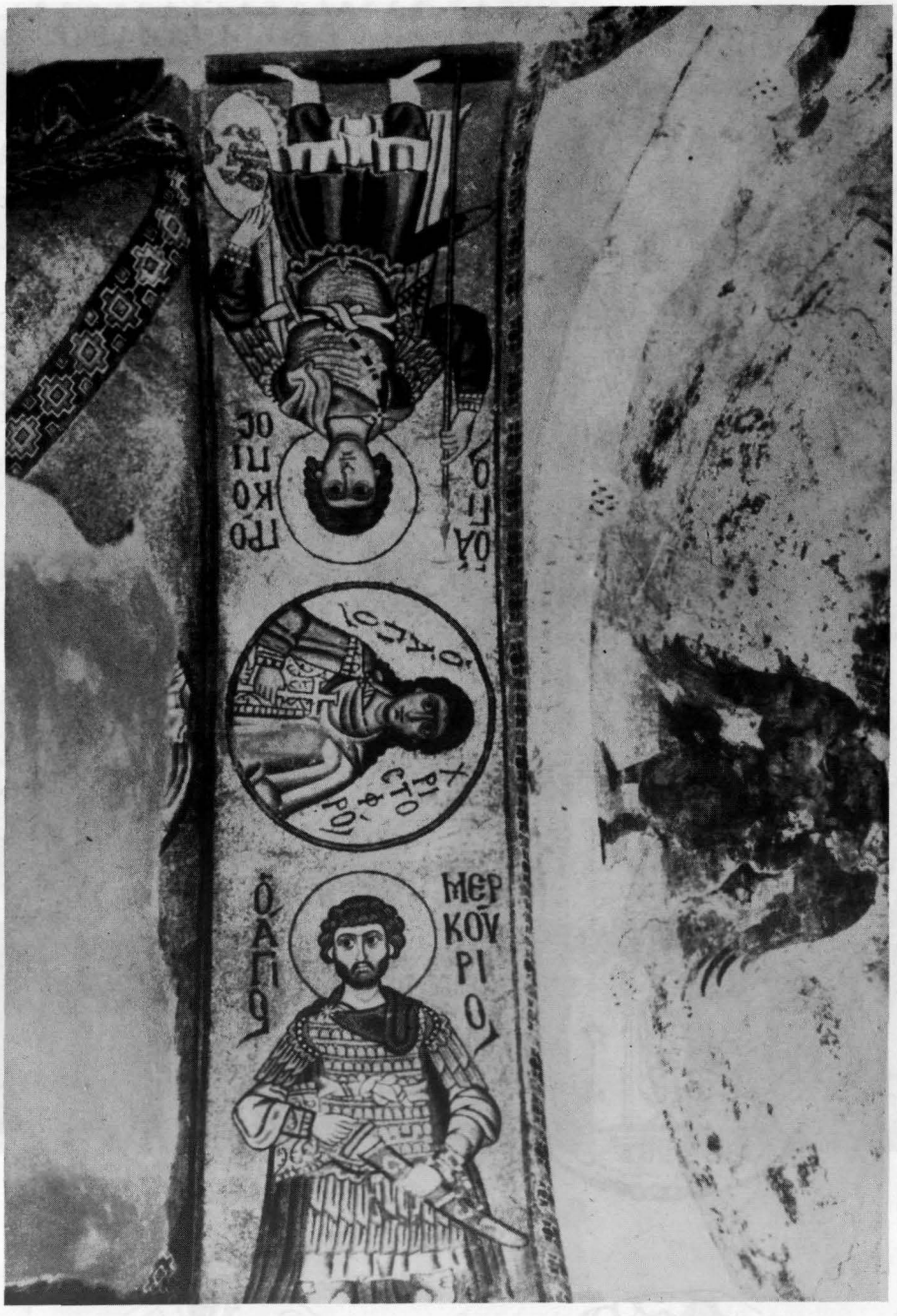
Сл. 37б. Цар Јустинијан I (527–565), сребрни милиаренс — Fig. 37b. The silver miliarense of the emperor Justinian I. AD 527–565.





Сл. 38. Св. Јерон. Фреска из Старе цркве у Токали Килисе, Кападокија; средина X века — Fig. 38. St. Hyeron. Tokali kilise (Cappadoce), the Old church; middle of 10th century

Сл. 39. Св. Теодор Стратилат и св. Прокопије, крило триптиха од слоноваче (детаљ). Лењинград, Ермитаж; рани XI век
Fig. 39. St. Theodore Stratelates and St. Procopius, the side panel of an ivory triptych (a detail). Leningrad, Hermitage Museum; early 11th century



Сл. 40. Св. Меркурије и св. Прокопије. Црква Св. Луке у Фокиди; прва пол. XI века
Fig. 40. St. Mercurius and St. Procopius. Phocis, church of Hosios Loukas; first half of 11th century



Сл. 41. Св. Теодор Стратилат, менолог Василија II. Ватикан. библ. Рим (gr. 1613, fol. 383); око 985.
Fig. 41. St. Theodore Stratelates, the menologion of Basil II. Rome, Vatican Library (gr. 1613, fol. 383); c. AD 985.



Сл. 42. Св. Ђорђе и св. Димитрије. Рељефи цариградског порекла са западне фасаде цркве Св. Марка у Венецији; касни XII век — Fig. 42. St. George and St. Demetrius. Venice, church of San Marco, the west facade; late 12th century



Сл. 43. Цар Гордијан III, мермерна статуа из Габиа. Париз, Лувр; око 238. — Fig. 43. Bust of Gordian III, marble from Gabbio. Paris, Louvre Museum; c. AD 238.



Сл. 44. Цар Маркијан (?). Бронзана статуа из Барлете, средина V века — Fig. 44. The emperor Marcian (?). The bronze statue from Barletta; middle of the 5th century





Сл. 46. Св. Теодор Стратилат и св. Теодор Тирон. Милешева, 1222–1228. — Fig. 46. St. Theodore Stratelates and St. Theodore Tiro. Mileševa, church of the Ascension; AD 1222–1228.

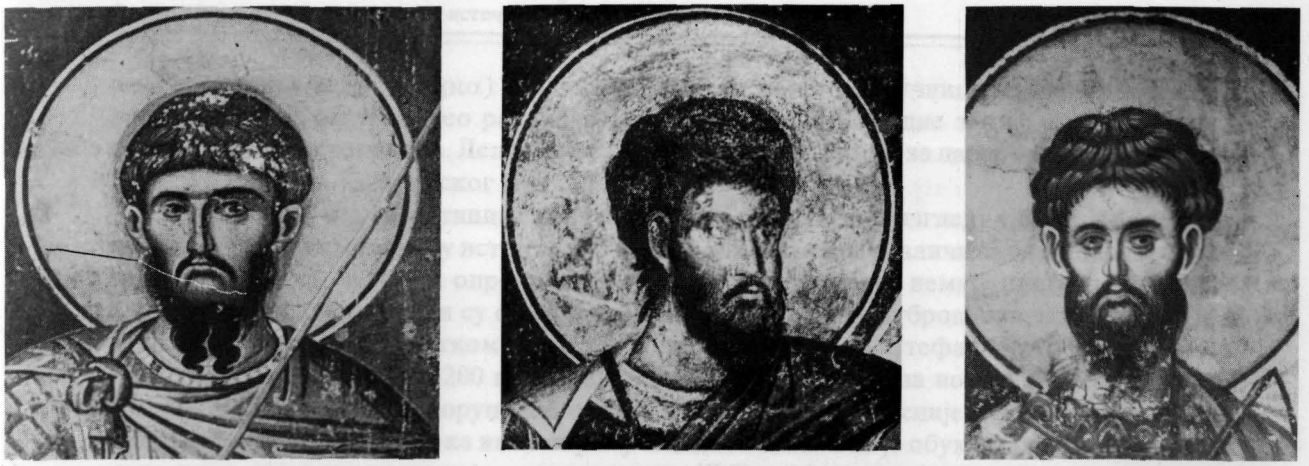
Сл. 45. Св. Ђорђе. Црква Св. Михаила у Стону, друга пол. XI века — Fig. 45. St. George. Ston, church of St. Michael; c. AD 1076–1081.



Сл. 47. Св. Нестор и св. Луп, сребрни реликвијар пореклом из Солуна. Москва, Оружејна палата Кремља; 1058 –1067 — Fig. 47. St. Nestor and St. Lupus, the silver reliquary from Salonika. Moscow, The Kremlin Armoury; AD 1058–1067.

Сл. 48. Св. Луп и св. Нестор. Богородичина црква у Кучевишту, пре 1337. — Fig. 48. St. Lupus and St. Nestor. Kučevište, church of the Virgin; before AD 1337.





Сл. 49. Св. Теодор Тирон: а) Протатон (око 1300), b) Кахрије џамија (1316–1321), c) црква Св. Апостола у Пећи (око 1350)
Fig. 49. St. Theodore Tiro: a) Protaton (c. AD 1300), b) Kariye Djami (c. AD 1316–1321), c) Peć, church of the Apostles (c. AD 1350)



Сл. 50. Св. Теодор Стратилат: а) Протатон, b) Кахрије џамија, c) црква Св. Апостола у Пећи — Fig. 50. St. Theodore Stratelates: a) Protaton, b) Kariye Djami, c) Peć, church of the Apostles



Сл. 51. Св. Арета: а) Протатон, б) Ресава (1406–1418) — Fig. 51. St. Arethas: a) Protaton, b) Resava, church of the Holy Trinity (AD 1406–1418)

за лук помињу (као θηκάρια) и неки византијски војни приручници.[457] Из Византије се, вероватно, овај антички део ратничке опреме раширио у суседне земље, а затим је тамо остао у употреби вековима. Леп примерак, рађен 1673. у Москви за цара Алексеја Романова, чува се у ризници Кремаљског музеја.[458]

Колико су год св. ратници са дечанских фресака по свом изгледу удаљени од ратника касноантичког Рима, они су исто толико или можда још више различити од средњовековних српских ратника, са чијом опремом осим неких општих места немају ништа заједничког. Српски владари набављали су оружје из Венеције, Фиренце, Дубровника, а вероватно и из Милана и Ђенове.[459] Почетком треће деценије XIV века краљ Стефан Урош III (Дечански) тражио је од Дубровника 200 панцирних кошуља, 250 оклопа за ноге и 250 малих кацига (басинете).[460] Душанове поруџбине оружја из Венеције још јасније показују да је српски оклопник средином XIV века имао опрему западног типа. Она је обухватала оклопе за прса, ноге, врат, доњи део главе и оклопне рукавице.[461] Будући да се већина ових делова не може видети на представама св. ратника у српским црквама намеће се закључак да оне не могу послужити као поуздана грађа за студију о опреми српских средњовековних војника, како се то понекад сматра.[462] Штавише, нема никакве сумње да је Душанов ратник изгледао сасвим другачије од ратника из приручника дечанских сликара. Нестварном изгледу св. ратника из наоса Дечана доприносила је и обилна употреба златних листића, који су лепљени не само на панцире, него и на ореоле, штитове, обућу.

* * *

Мада је на први поглед јасно да је за живописање дечанског наоса било неопходно ангажовање више мајстора, неопходне су дуготрајне и детаљне анализе да би се дошло до поузданијих закључака о њиховом броју и индивидуалном доприносу.[463] Фреске са представама св. ратника не могу, нажалост, у том погледу истраживачима нимало олакшати задатак пошто се практично све фигуре, изузев св. Димитрија и св. Ђорђа из северног параклиса, могу приписати једној сликарској концепцији и једном начину рада. Идентичност сликарског поступка огледа се у многим појединостима (поједностављено моделовање инкарната, од тамнијег до светлог окера, са зеленим сенкама уз овал лица и белим акцентима; усне, ивице носа и углови очију су оивичени танким потезима црвене боје; цртеж овала лица, а посебно цртеж набора и чвора на плашту свуда се пре рада четком на исти начин урезује у малтер).[464] Све фигуре, и поред апстрактне плаво-зелене позадине имају изразиту пла-

457 Cf. Haldon, *Some Aspects*, 21–23, 30.

458 Тоболац је направљен од црвене коже и украшен везом од златног и сребрног конца; cf. Trésors des Musées du Kremlin (Paris 1979–1980), Paris 1979, 148, fig. 71. Треба напоменути да Ђ. Петровић (*Оружје*, in: Историја примењене уметности код Срба, т. I, Београд 1977, 136) сматра да је тоболац за лук део опреме "изразито оријенталног порекла".

459 Cf. С. Новаковић, *Стара српска војска*, Београд 1893, 152–172; Шкриванић, *Оружје*, 170–178; Петровић, *Оружје*, 123–137, 366, сл. 1–36.

460 Петровић, о. с., 124.

461 Новаковић, о. с., 157–158; Шкриванић, *Оружје*, 175; Петровић, о. с., 124.

462 Могло би се рећи да исти закључак вреди за већину представа св. ратника са подручја византијског културног круга (cf. стране 598–599 supra.). Довољно је подсетити да опрема војске у периоду од IX до XV века у Византији, Србији, Бугарској, Русији и Грузији није била увек и на свим местима једнака, али су у исто време оружје и униформа на представама св. ратника у зидном сликарству поменутих земаља били веома блиски. То значи да је свуда поштован један (давно утврђен и вековима понављан) "иконографски" тип опреме, независан од савремене војничке праксе. Ако понегде представе св. ратника могу да послуже као извор података о средњовековној, њима савременој ратничкој опреми то се пре свега односи на поједине делове наоружања. За слично запажање cf. Шкриванић, *Оружје*, 17–25, 139–141. Има, међутим, и супротних мишљења; cf. нпр. B. Manova, *Les armes défensives au moyen âge d'après les peintures murales de la Bulgarie du sud-ouest au XIIIe, XIVe et XVe s.*, Byzantinobulgarica III (Sofia 1969), 187–223.

463 За основне податке о дечанском живопису cf. С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 131–140; Ђурић, *Византијске фреске*, 56–58, 207–208. Још увек не постоји ниједан рад у коме би подробније биле изучаване особине стила дечанских сликара.

464 Идентични су, такође, осећање за колорит и смисао за префињене хармоније. Код избора боја није било много маштовитости. Углавном се за сликање тунике, панталона и плашта користе црвена, зелена и плава у различитим комбинацијама (понегде се још јавља и љубичаста).

стичност. Нема разлика ни у односу према ставовима ратника. Избегава се једноличност, а применом контрапоста оживљавају се традиционалне схеме. Св. Димитрије, св. Ђорђе, два св. Теодора, св. Трофим, св. Арета, св. Никита, св. Мина и св. Евстатије (сви из наоса) попут војника спремних за смотру позирају с оружјем, док су са нешто агресивнијим покретима представљени једино св. Александар, св. Нестор и св. Прокопије (подижу мачеве). Св. Меркурије у рукама држи стрелу, проверавајући њену исправност и тај гест ће у каснијим временима бити својствен представама овог светитеља, док св. Луп, бојажљивог, скоро феминизираног лица, као да предаје свој лук старијем "саборцу".

Пропорције свих фигура су готово маниристички витке и издужене, а њихова елеганција и парадност, заједно са благом нијансом меланхолије, већ најављују неке будуће особине српског сликарства. У мањој мери изузетак представљају фигуре св. Ђорђа и св. Димитрија из северног параклиса, које имају статичнији став, без контрапоста, а инкарнат им је другачије моделован (сл. 13). Ова двојица светитеља су вероватно насликани нешто раније,[465] али и они, судећи по начину драпирања плашта и панталона, типовима физиономија и по карактеристичним орнаментима на металним ојачањима панцира, припадају концепцији сликара ратника из наоса.

* * *

На крају расправе о дечанским фигурама св. ратника важно је још једном нагласити да су мајстори које је ангажовао краљ Душан сасвим сигурно били изврсни познаваоци византијске уметности и њених иконографских канона. То се огледа у избору и распореду фигура ратника, познавању традиционалних типова њихових физиономија и у начину представљања одеће и оружја. Што се тиче конкретнијих запажања, треба поновити да "улазак" појединих светитеља (другде веома ретко представљаних у војничкој униформи) у састав ратничке чете у Дечанима може бити доведен у везу са Солуном, док посебно истакнуто место св. Трофима остаје као могућност за додатна истраживања. Ипак, на основу фигура св. ратника не може се још увек доћи до сасвим поузданих закључака о целини дечанског живописа, било да је реч о пореклу мајстора било о њиховом појединачном доприносу у наосу цркве. У том смислу неопходно је стечена знања упоређивати са подацима које ће пружити анализе других делова иконографског програма.

465 О хронологији сликарских радова у Дечанима cf. Суботић, *Прилог хронологији*, 118–138.

ON THE ICONOGRAPHY OF THE MILITARY SAINTS IN EASTERN CHRISTIAN ART AND THE REPRESENTATIONS OF HOLY WARRIORS IN THE MONASTERY OF DEČANI

MIODRAG MARKOVIĆ

In the Dečani church *naos*, the authors of the iconographic program disposed 17 figures of military saints: Demetrius and George (painted twice each), Procopius, Nestor, Theodore Teron, Theodore Stratelates, Lupus, Mercurius, Artemius, Menas, Eustathius, Alexander, Arethas, Nicetas and Trophymus.

* * *

The depiction of saints in military equipment appeared in Serbian painting as an iconographic formula taken from the rich treasury of Byzantine art.

Many of the well-known martyrs who suffered for the Christian faith for centuries took on the characteristics of warriors in the art of the Christan East. The oldest preserved depictions indicate that before the year 843 the martyr-warriors were most often represented in simple as sumptuous tunics and mantles, either in the orans attitude or holding a cross, in no way different from the depictions of the other martyrs. Rare monuments and written sources, however, testify to the very early appearance of an iconographic type of depiction of the martyrs with military equipment. Belief in the martyrs-warriors as fellow-soldiers and protectors at war was extremely important in the early iconography of the military saints. There are a few evidences on such belief (collections of the miracles of St. Demetrius, an *enkomion* of St. Theodore, the edict of Justinian II to the basilica of St. Demetrius in Thessaloniki). Sources confirm, too, that depictions or relics of martyr-warriors were used for protection and succesful warfare (collections of the miracles of St. Demetrius, the Coptic *enkomion* of St. Menas, the hagiographic text on transferring the relics of St. Mercurius).

The Christians' belief in the intercession and assistance of the saints in battle with their enemy is actually only a continuation of a similar belief during antiquity that was particularly evident in the Roman Army, where each legion had its protector in battle. The god Mars was particularly honored by the legionnaires and his presence was required in all of Rome's military undertakings. Classical writers spoke of Mars, who appeared as a soldier on the Roman side, in the same way as medieval authors described the miraculous participation of martyr-warriors in wars on the Christian side. In this regard, Mars and several other *dei militares* were depicted in the uniform of Roman emperors and officers.

With the proclamation of Christianity as the official religion, the Roman army received new protectors, and the role of the Church in army life increased. Nonetheless, the continuity of the old military organization was maintained in many respects in Byzantium, and in such a framework belief in the salutary intercession of holy protectors in time of war seems to be understandable. The appearance of these protectors with warrior's equipment seems understandable as well. Preserved monuments and written testimony indicate that, much as in the time of the Roman empire, the East was particularly inclined toward this iconographic type of saints.

One enkomion from the second half of the 8th century says that a picture of St. Theodore as a foot soldier appeared very early in Euchaita, and some of its early "copies" have been preserved (an icon from the treasury of the monastery St. Catherine at Mt. Sinai, a series of seals originating in Euchaita, two fragments of a textile from Egypt, a golden ring from Syria, a fresco from Faras in Nubia, the seal of the Blue Faction from the former Schlumberger collection, a relief from the Armenian city of Odzun).

St. George is another martyr who was depicted very early as a warrior. This is confirmed by a bronze cross from Emesa, a fresco from the northern church of the Apollon monastery at Bawit, the seal of the protodemarchos John, and terracotta tablets from Vinica.

St. Eustathius Plakidas was also painted in the uniform of a soldier before the iconoclasm (a stella from David-Garedža) and so was St. Menas whose depictions on ampullae are distinctive for they present him in the clothing of a legionnaire, but without arms. The Coptyc martyr St. Philotheus is depicted with arms on a pencil box from Antinoopolis.

Written sources bear witness to some other martyrs being painted as warriors very early in addition to these saints. The "Anonymous Collection" of the miracles of St. Demetrius speaks of the existence of such a depiction in the basilica of St. Demetrius in Salonika, while one of the documents of St. John of Damascus indicates that paintings of St. Mercurius with a spear were customary during his lifetime.

In the development of the iconographic type of martyr–warrior, a very important role, in addition to strong classical encouragements, was very likely played by the Christian Church which always endeavored to invest a certain ideological meaning into the images of its saints. The iconographer's criteria when choosing saints depicted with military equipment were clear: the most venerated of the martyrs to whom their *Vitae* ascribed the military profession received a corresponding type of representation. The example of St. Demetrius indicates that even saints whose link to military affairs was not quite direct could enter this circle, since some other hagiographic and liturgical texts ascribe to them various heroic exploits during wars, enemy sieges of their cities, etc.

The actual time of the appearance of the iconographic type of saint–warrior still cannot be precisely established. All that is certain is that the oldest preserved depictions appeared at the same time when Byzantium's military conflicts began with its most dangerous non–Christian enemies, Sassanid Iran and the Arabians. The year of the Council of Arles (314) could be regarded as the *terminus post quem* because it was then that the Christian Church raised the ban on military service of its members. (pp. 568–585)

* * *

The powerful restoration of religious art in Byzantium after 843 was also reflected in the development of the iconographic type of martyr–warrior. All manifestations of the cults of these saints increased, and the oldest preserved confirmation that the people of Byzantium considered the military saints to be a special group of saints dates from this period. The belief in their protection during time of war also flourished, as testified by numerous sources. The cult of the martyr–warriors particularly thrived at the time of Comnenes when a true abundance of their depictions was noted on the seals nad coins of Byzantine rulers and dignitaries.

The number of preserved depictions of military saints from the posticonoclastic period is extremely large. Nonetheless, there is no data as to whether they were figured in the wall paintings of the churches of Constantinople right after the iconoclasm. The oldest examples from Cappadocia, dating from the 10th century, lead to a positive answer, but it was only from the 12th century that the images of the military saints settled definitely into the lowest parts of the wall surfaces, pillars or pilasters of the *naos*, becoming an obligatory part of church decorative programs in the area of the Byzantine cultural sphere.

Numerous monuments indicate that the number of martyrs painted with military equipment rose continously, and the iconographer's criteria remained for the most part same. However, a hierarchical system was established very early that determined the composition of the saintly cohorts individually for each church. This system was dominated by those saints who were depicted as warriors in the earliest periods (Theodore, George, Demetrius, Eustathius and Mercurius, with the addition of Procopius and Nestor). They were joined by St. Theodore Stratelates, which is the result of one of the most important changes in the iconography of the military saints after the iconoclasm – the splitting of the cult of St. Theodore into the cults of two saint namesakes, one called Teron (Tiro) and the other Stratelates.

The oldest existing monument with a depiction of St. Theodore Stratelates is the Menologion of Basil II, but data exist that he was venerated as a separate saint considerably earlier. John Skylitzes describes the assistance given by St. Theodore Stratelates to the Greek army in battle against the Russians in 971; as a sign of gratitude, emperor John I Tzimisces built a new church in the city of Euchaneia. It is this city, and not Euchaita, that should be linked to the appearance and development of this saint's cult.

At the beginning, the iconography of St. Theodore did not completely reflect this change in the hagiography, so that some of artists painted only one St. Theodore, as done before the iconoclasm, long after St. Theodore Stratelates received a place in the synaxarion. In such cases, these are of course depictions of the "old" St. Theodore, venerated in Euchaita. The definitive separation of the two St. Theodores in the fine arts can only be observed beginning with the 12th

century, when the centers of their cults, after downfall of Euchaita and Euchaneia, became Constantinople and, in particular, Serres.

Unlike the earlier period, reliable data exist about the representation of clothing and arms of the military saints after 843. Representative monuments from the 10–11th centuries witness the fact that regardless of the material and artistic technique, military saints were depicted with the classical equipment of a Roman soldier, known to the Byzantine people through numerous statues and reliefs with the depictions of Roman emperors, military leaders and god–military protectors. The main parts of this eqipment included a short tunic, lamellar, metal–scaled or flat cuirass, a mantle (*paludamentum*) and belt (*cingulum*) whose ends, modeled after the belts of the Roman emperors and superior officers, were knotted in the middle of the armor in the Hercules knot. Information from Byzantine military treatises and other sources on contemporary uniforms of the Byzantine army indicate that the military saints' equipment was not a reflection of the artists' realistic understanding, but should be ascribed to the effects of a neoclassic wave that took hold of all spheres of Byzantine civilization at the time of the Macedonian dynasty.

With time, however, precision was lost in the depiction of individual details of the military saints' classical uniforms, and this became increasingly apparent in later periods. Although the uniform basically continued in the same manner, most of the parts lost their link with the classical period and were transformed in art work after 1453 into a simplified iconographic sign. (pp. 585–599)

* * *

With the breakthrough of Christianity among the Slavic peoples, the cult of the martyr–warriors pased into medieval Serbia, where all the manifestations already noted in Byzantium became evident. Belief in the military saints as helpers and protectors in battle was particularly strong among Serbs. A considerable preference for these saints is also observed in the works of Serbian medieval art. The first depictions of military saints appeared as early as the 11th century, and in 13th century monuments the figures of St. George and his "fellow soldiers" became an obligatory part of the decorative program. At that time they were most often depicted in the characteristic manner with the simultaneous emphasis of both their martyr's and warrior's traits. True expansion of the martyr–warriors' cult in medieval Serbia came at the time of King Milutin when they were always painted in complete military equipment. The military saints were also painted in full equipment in Serbian churches in the following decades of the first half of the 14th century, and it is therefore easy to explain the appearance and exceptionally large number of military saints in Dečani within the framework of such traditions. In addition, there are clear indications that the popularity of the warriors in Serbia had grown even more at time Dečani was being painted. (pp. 600–607)

* * *

The choice of saints painted as soldiers in Dečani requires a somewhat more detailed discussion. While the paintings of the ten most revered saints should be understood as a repetition of the customary program, the appearance of Alexander, Lupus, Menas, Arethas and Trophymus seems to have a more explicit meaning.

St. Alexander and St. Lupus were characteristically linked to Salonika and churches painted by masters from that city, and judging by preserved monuments St. Menas was first depicted as soldier in a fresco with an undsiputed link to Salonika (Staro Nagoričino). In later times, however, pictures of St. Menas in uniform were very frequent in Orthodox art.

The art of the posticonoclastic period introduced considerable changes to the iconography of St. Menas. Although his depictions on ampullae from the 5th–7th centuries number among the earliest examples of Christian saints in military uniforms, after 843 this saint was very rarely painted as a warrior. Changes were also made to his physiognomy: instead of a young man, he became a gray–haired old man with a beard. Due to the fact that the similar physiognomy of an old man was also given by iconographers to Menas' namesake St. Menas Kalikelados, whose cult formed in Constantinople in the second half of the 9th century, it is not always easy to distinguish between the depictions of these two saints when they are not accompained by explanatory inscriptions. The presence of other martyrs' images can be used as a possible way of identification. St. Menas of Egypt is usually painted with Sv. Victor and St. Vincentius whose feasts were celebrated on the same day as St. Menas in the synaxarion, while Menas Kalikelados is usually painted with his companions in martyrdom, St. Hermogenes and St. Eugraphus. Analyses indicate that St. Menas' attribute of the

medallion with Christ's image on his clothing only appears in depictions of St. Menas in the company of St. Victor and St. Vincentius, which means that this atribute "belongs" to the Egyptian martyr alone.

Numerous depictions of St. Arethas as a martyr have been preserved from the 11th–14th centuries, but judging by preserved monument, this saint was never painted as a warrior before Dečani. However, examples of such depictions of St. Arethas do exist in Serbian painting of a later period and in Russian painters' manuals of the 16th–17th centuries.

While analogies, although rare, do exist in the art of the Byzantine cultural sphere regarding the appearance of St. Alexander, St. Lupus, St. Menas and St. Arethas among the military saints of the Dečani *naos*, the portrait of St. Trophymus in a military equipment is quite exceptional. This saint could be identified most likely with a martyr from Synnada (Phrygia) who appeared in wall paintings in Staro Nagoričino for the first and only time before Dečani. Neither at that time, nor in art after 1453 when his depictions were somewhat more frequent, was he painted as a warrior. This fact, together with some other circumstances, such as the lack of a more distinct cult of St. Trophymus in Byzantium and Serbia, his singular place on the western wall next to the founders' portraits, and the Greek signature of the fresco (the only one in the first zone of the *naos*) lead to the conclusion that the painting of this saint in Dečani held a special meaning that still cannot be fully explained. The only useful indication is provided by the inscription next to the figure, written in Greek, which in the case of Dečani could only have been done by the painters. If it could be shown that the characteristic writing of the saints' name (such as Profimos) is a result of some local prononciation, Greek or Slavic, a linguistic research could, may be, lead to more reliable conclusions on the origin of the Dečani painters. While searching for an explanation to the important position of St. Trophymus, it should be noted that some preserved Greek synaxaria (menologion from typicon of Grand Church, etc) on September 29 jointly celebrate this martyr and St. Tryphon, a highly venerated saint in medieval Serbia, especially in Kotor where he was the protector.

The disposition of the figures of the military saints in the Dečani *naos* was established in accordance with the basic rules of decorating Eastern Orthodox churches, where as of the 12th century, the military saints were regularly painted in the lowest wall zone and on the *naos* piers. It seems that the principle was also honored of grouping these figures in the choir area, which is found very frequently in Serbian art as early as the 13th century. (pp. 607–620)

* * *

In the choice of physiognomic types for the military saints, the Dečani masters also held to strict canons, in spite of the strong individualization of the saints' images. The only exception in this regard is St. Arethas who, instead of being an old man, is painted as a middle-aged man with a striking face. This was most likely a conscious gesture, since he is painted in the long ago established physiognomy of a bald old man on his three other depictions in the church.

Concerning the clothing and arms of the Dečani military saints, Byzantine models were also respected. Much as the artists of the Paleologan renaissance, which they followed for the most part, the Dečani masters did not completely understand the classical equipment of the Roman soldier, either.

As in the paintings of the King Milutin period, a quiver for bows often appeared as part of arms, which is very rarely depicted in other churches of the Byzantine world.

The military saints in the Dečani frescoes are as far in appearance from the warriors of the late classical period in Rome as they are from contemporary Serbian warriors, and even more so, for their equipment, with the exception of several general aspects, has nothing in common. Dušan's order of arms from Venice shows that the Serbian armored soldier of the mid-14th century had western-type equipment, which means that he looked completely different from the military saints in the painters' manuals of Byzantine and Serbian artists. (pp. 620–625)

* * *

In terms of the number and individual contributions of the masters in the Dečani *naos*, the depictions of the military saints in no way facilitate the scholar's task, since almost all the figures, except St. Demetrius end St. George in the northern parecclesion, can be ascribed to one concept of painting and manner of work.

СКРАЋЕНИЦЕ

СКРАЋЕНИЦЕ

AB	Analecta Bollandiana (Bruxelles 1882 sq).
Acta S	*Acta Sanctorum...ex latinis et graecis, aliarumque gentium antiquis monumentis collecta, digesta, illustrata*, Jan. I – Nov. IV, ed. pp. Bollandisti, Anvers et Bruxelles 1643–1925; ed. Venezia 1734–1770; ed. Paris 1863–1867.
Annuaire IPHO	Annuaire de l'Institut de philologie et d'histoire orientales (Bruxelles 1932 sq).
Art Bul.	The Art Bulletin. A Quarterly published by the College Art Association of America (New York 1913 sq).
Babić, *Les chapelles annexes*	G. Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines. Fonction liturgiques et programmes iconographiques,* Paris 1969.
Бабић, *Иконографски програм у припратама*	Г. Бабић, *Иконографски програм живописа у припратама цркава краља Милутина*, in: Византијска уметност почетком XIV века (Научни скуп у Грачаници, 1973), Београд 1978, 105–126.
Бабић, *Краљева црква*	Г. Бабић, *Краљева црква у Студеници,* Београд 1987.
Бабић, *О портретима у Рамаћи*	Г. Бабић, *О портретима у Рамаћи и једном виду инвеституре владара,* ЗЛУМС 15 (1979), 151–177.
Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда*	Г. Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда*, ЗЛУМС 11 (1975), 3–49.
Babić, *Les portraits de Dečani*	G. Babić, *Les portraits de Dečani représentant ensemble Dečanski et Dušan,* in: Дечани и виз. уметност, 273–286.
Бабић, *Владарске инсигније*	Г. Бабић, *Владарске инсигније кнеза Лазара,* in: О кнезу Лазару, 65–79.
Bank, *Byz. Art*	А. Банк, *Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums,* Leningrad 1977.
Баришић, *Чуда Димитрија*	Ф. Баришић, *Чуда Димитрија Солунског као историски извори,* Београд 1953.
Богдановић, *Инвентар*	Д. Богдановић, *Инвентар ћирилских рукописа у Југославији (XI–XVII века)*, Београд 1982.
Богородица Љевишка	Д. Панић и Г. Бабић, *Богородица Љевишка,* Београд 1975.

Бошковић, *Дечани*, I	В. Р. Петковић, Ђ. Бошковић, *Манастир Дечани*, I–II, Београд 1941.
Brenk, *Tradition und Neuerung*	B. Brenk, *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausende – Studien zur Geschichte des Weltgerichtbildes*, Wien 1966.
Brightman, *Liturgies*	F. E. Brightman, *Liturgies Eastern and Western*, Oxford 1896.
Byz. Lead Seals by G. Zacos	*Byzantine Lead Seals by G. Zacos*, ed. J. W. Nesbit, Berne 1984.
Byz	Byzantion (Bruxelles 1925 sq).
ByzSl	Byzantinoslavica (Prag 1929 sq).
BZ	Byzantinische Zeitschrift (Leipzig 1892 sq, München 1943 sq).
CA	Cahiers archéologiques. Fin de l'antiquité et moyen–âge (Paris 1945 sq).
Coche de la Ferté, *L'art*	E. Coche de la Ferté, *L'art de Byzance* (principaux monuments de l'art de Byzance par G. Ostuni), Paris 1981.
Couissin, *Les armes romaines*	P. Couissin, *Les armes romaines. Essai sur les origines et l'évolution des armes individuelles du légionnaire romain*, Paris 1926.
DACL	Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, publié par F. Cabrol et H. Leclercq, t. I–XV, Paris 1924–1953.
Dalton, *Catalogue*	O. M. Dalton, *Catalogue of Early Christian Antiquities and Objects from the Christian East in the Department of British and Mediaeval Antiquities and Ethnohraphy of the British Museum*, London 1901.
Данило II и његово доба	Архиепископ Данило II и његово доба (Међународни научни скуп поводом 650 година од смрти, децембар 1987), Београд 1991.
Darrouzès, *Notitiae*	J. Darrouzès, *Notitiae episcopatum ecclesiae Constantinopolitanae*, Paris 1981.
Дечани и виз. уметност	Дечани и византијска уметност средином XIV века (Међународни научни скуп поводом 650 година манастира Дечана, септембар 1985), Београд 1989.
Delehaye, *Euchaïta*	H. Delehaye, *Euchaïta et la légende de saint Théodore*, in: Mélanges d'hagiohraphie grecque et latine, Bruxelles 1966, 275–280.
Delehaye, *Les légendes*	H. Delehaye, *Les légendes grecques des saints militaires*, Paris 1909 (repr. New York 1975).
Delehaye, *Les origines*	H. Delehaye, *Les origines dy culte des martyrs*, Bruxelles 1933.
Делијанис, *Иконографија Св. Димитрија*	К. Делијанис, *Иконографија Св. Димитрија у византијској уметности* (необјављена докторска дисертација), Београд 1975.

Δελτίον ΧΑΕ	Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας (Атина 1892 sq).
Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*	O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration,* Boston 1955 (first ed. London 1948).
Demus, *The Mosaics of San Marco*	O. Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice*, Text, vol. 1–2, plates, vol. 1–2, Chicago/London 1984.
Demus, *Sicily*	O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily,* London 1949.
Denys de Fourna, *Manuel*	Denys de Fourna, *Manuel d'iconographie chrétienne,* ed. A. Papadopoulo–Kerameus, S. Pétersbourg 1909.
Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*	S. Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs du moyen âge, II: Londres, Add. 19352,* Paris 1970.
ДИ	Древнерусское искусство (Москва 1963 sq).
Дмитриевский, *Описание*	А. Дмитриевский, *Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках православнаго Востока,* t. I–III, Киев 1895 (repr. Hildesheim 1965)
DOP	Dumbarton Oaks Papers (Cambridge, Mass. 1941 sq, Washington, D. C. 1959 sq).
DS	Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments... (dir. Ch. Daremberg, E. Saglio), t. I–IV, Paris 1877–1919.
Dufrenne, *Les programmes des coupoles*	S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des coupoles dans les églises du monde byzantin et post-byzantin,* L'Information d'Histoire de l'Art X/5 (Paris 1965), 185–199.
Dufrenne, *L'enrichissement*	S. Dufrenne, *L'enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIIIème siècle,* in: L'art byzantin du XIIIe siècle (Symposium du Sopoćani, 1965), Beograd 1967, 35–46.
Ђорђевић, *Кучевиште*	И. М. Ђорђевић, *Сликарство* XIV *века у цркви Св. Спаса у селу Кучевишту,* ЗЛУМС 17 (1981), 77–110.
Ђорђевић, *Представа Дечанског*	И. М. Ђорђевић, *Представа Стефана Дечанског уз олтарску преграду у Дечанима,* Саопштења XV (1983), 35–43.
Ђорђевић, *Зидно сликарство*	И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића* (дактилографисани текст докторске дисертације), Београд 1984.
Ђурић, *Иконе из Југославије*	В. Ј. Ђурић, *Иконе из Југославије.* Текст и каталог, Београд 1961.
Ђурић, *Лоза Немањића*	В. Ј. Ђурић, *Лоза Немањића у старом српском сликарству,* Зборник радова I конгреса Савеза друштава историчара уметности СФРЈ, Охрид 1976, 53–55.
Đurić, *La peinture de Chilandar*	V. J. Đurić, *La peinture de Chilandar à l'époque du roi Milutin,* Хиландарски зборник 4 (1978), 31–64.

Ђурић, *Les portraits*	V. J. Ђурић, *Les portraits de souverains dans le narthex de Chilandar,* Hilandarski zbornik 7 (1989), 105–124.
Ђурић, *Сопоћани*	В. Ј. Ђурић, *Сопоћани,* Београд 1963.
Ђурић, *Три догађаја*	В. Ј. Ђурић, *Три догађаја у српској држави и њихов одјек у сликарству,* ЗЛУМС 4 (1968), 67–100.
Ђурић, *Византијске фреске*	В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији,* Београд 1975.
С. Ђурић, *Љубостиња*	С. Ђурић, *Љубостиња,* Београд 1985.
S. Đurić, *Sun and Moon*	S. Đurić, *The Representations of Sun and Moon at Dečani,* in: Дечани и виз. уметност, 339–346.
ΕΕΒΣ	Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν (Атина 1924 sq).
EJ	Encyclopaedia Judaica, vol. 1–16, Jerusalem 1974³.
Eleen, *Acts Illustration*	L. Eleen, *Acts Illustration in Italy and Byzantium,* DOP 31 (1977), 255–278.
EO	Echos d'Orient (Paris 1897–1942).
Gavrilović, *Kingship and Baptism*	Z. Gavrilović, *Kingship and Baptism in the Iconography of Dečani and Lesnovo,* in: Дечани и виз. уметност, 297–306.
Гласник СУД (= Гласник САНУ)	Гласник Српског ученог друштва (Београд 1847 sq).
Гласник САНУ (= Гласник СУД)	Гласник Српске Академије наука и уметности (Београд 1847 sq).
Grabar, *L'empereur*	A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin,* Paris 1936.
Grabar, *L'iconoclasme*	A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin. Le dossier archéologique,* Paris 1958.
Grabar, *Martyrium*	A. Grabar, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique,* I–III, Paris 1943–1946.
Grabar, *Opere*	A. Grabar, *Opere bizantine,* in: Il tesoro di San Marco, 2, Firenze 1971, 15–88.
Grabar, *La peinture en Bulgarie*	A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie,* Paris 1928.
Grabar, *Quelques reliquaires*	A. Grabar, *Quelques reliquaires de saint Démétrios et le martyrium du saint à Salonique,* DOP 5 (1950), 3–28.
Grabar, *Les voies*	A. Grabar, *Les voies de la création en iconographie chrétienne,* Paris 1979.
Грозданов, *Охридско сликарство*	Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века,* Београд 1980.
ГСНД	Гласник Скопског научног друштва (Скопље 1925–1940).
Hadermann–Misguich, *Kurbinovo*	L. Hadermann–Misguich, *Kurbinovo. Les fresques de Saint–Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle,* I–II, Bruxelles 1975.

Halkin, *BHG*	F. Halkin, *Bibliotheca hagiographica graeca,* I–III, Bruxelles 1957³; *Auctarium BHG,* Bruxelles 1969; *Novum Auctarium BHG,* Bruxelles 1984.
Hallensleben, *Die Malerschule*	H. Hallensleben, *Die Malerschule des Königs Milutin,* Gie'en 1963.
Hamann–Mac Lean, Hallensleben, *Die Monumentalmalerei*	R. Hamann–Mac Lean und H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien von 11. bis zum frühen 14 Jahrhundert,* Gie'en 1963.
Хиландар	Д. Богдановић, В. Ј. Ђурић, Д. Медаковић, *Хиландар,* Београд 1978.
Howel, *St. George*	D. Howel, *St. George as Intercessor,* Byzantion 39 (1969), 121–136.
Хризостом, *Светачник*	Хризостом Столић Хиландарац, *Православни светачник. Месецослов светих, Београд 1988.*
ИРАИК	Известия Русскаго археологическаго института в Константинополе (Одесса, София, 1896–1912).
Историја Црне Горе, I, II	Историја Црне Горе, I–II, Титоград 1967–1970.
Историја српског народа, I, II	Историја српског народа, I–II, СКЗ, Београд 1981–1982.
Ивић, Грковић, *Дечанске хрисовуље*	И. Ивић, М. Грковић, *Дечанске хрисовуље,* Нови Сад 1976.
Јанц, *Орнаменти*	З. Јанц, *Орнаменти са фресака из Србије и Македоније од XII до средине XV века,* Београд 1961.
Janin, *La géographie ecclésiastique*	R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin, part I: Le siège de Constantinople et le patriarcat oecuménique, t. III (Les églises et les monastères),* Paris 1953.
Janin, *Les églises byzantines*	R. Janin, *Les églises byzantines des saints militaires (Constantinople et banlieue),* EO 33 (1934), 163–180, 331–342; EO 34 (1935), 56–64.
Jerphanion, *Cappadoce*	G. de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce,* Texte I–II, planches I–III, Paris 1925–1942.
JÖB (= JÖBG)	Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik (= Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft, Wien 1951 sq).
Јустин, *Житија, јануар–децембар*	Јустин Сп. Поповић, *Житија светих, јануар–децембар,* Београд 1973–1977.
The Kariye Djami	P. A. Underwood, *The Kariye Djami,* vol. I–III, New York 1966; vol. IV: *Studies in the Art of the Kariye Djami and its Intellectual Background,* Princeton 1975.
Kessler, *Paris. gr. 102*	H. L. Kessler, *Paris. gr. 102: A Rare Illustrated Acts of the Apostles,* DOP 27 (1973), 211–216.
Kitzinger, *The Cult of Images*	E. Kitzinger, *The Cult of Images in the Age before Iconoclasm,* in: idem, *The Art of Byzantium and the Medieval West: Selected Studies,* Bloomington/London 1976, 91–156 (= DOP 8 1954, 85–150).

Kitzinger, *Monreale*	E. Kitzinger, *I mosaici di Monreale,* Palermo 1960.
Корać, *Канонизација Стефана Дечанског*	Д. Корać, *Канонизација Стефана Дечанског и промене на владарским портретима у Дечанима* in: Дечани и виз. уметност, 287–295.
Ковачевић, *Средњовековна ношња*	Ј. Ковачевић, *Средњовековна ношња балканских Словена. Студија из историје средњовековне културе Балкана,* Београд 1953.
Krumbacher, *Der heilige Georg*	K. Krumbacher, *Der heilige Georg in der griechischen Überlieferung,* Abhandlungen der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philos. Philol. und Hist. Klasse 25 (München 1911), Abh. 3.
Latyšev, *Menologii*	*Menologii anonymi byzantini saeculi X quae supersunt,* fs. I–II, ed. B. Latyšev, Petropoli 1911–1912.
Лазарев, *История,* 1986	В. Н. Лазарев, *История византийской живописи,* Москва 1986².
Лазарев, *Новый памятник*	В. Н. Лазарев, *Новый памятник станковой живописи XII века и образ Георгия–воина в византийском и древнерусском искусстве,* in: idem, *Русская средневековая живопись. Статы и исследования,* Москва 1970, 55–102 (= BB 6, 1953, 186–222).
Lazarev, *Storia*	V. N. Lazarev, *Storia della pittura byzantina,* Torino 1967.
Lafontaine–Dosogne, *Les cycles*	J. Lafontaine–Dosogne, *Les cycles de la Vierge dans l'église de Dečani: Enfance, Dormition et Akathiste,* in: Дечани и виз. уметност, 307–318.
Lafontaine–Dosogne, *L'iconographie de l'enfance*	J. Lafontaine–Dosogne, *L'iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident,* vol. I–II, Bruxelles 1964–1965.
Laurent, *Le corpus*	V. Laurent, *Le corpus des sceaux de l'empire byzantin,* t. V/1 – V/3, Paris 1963–1972.
LCI	Lexikon der christilichen Ikonographie, hg. E. Kirschbaum, W. Braunfels, bd. 1–8, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1968–1976.
Leclercq, *Saint Ménas*	H. Leclercq, *Saint Ménas,* in: DACL XI/1 1933, 324–397.
Lemerle, *Les plus anciens recueils*	P. Lemerle, *Les plus anciens recueils des miracles de saint Démétrius à Byzance et aux Balkans,* I–II, Paris 1979–1981.
Магловски, *Дечанска скулптура*	Ј. Магловски, *Дечанска скулптура – програм и смисао,* in: Дечани и виз. уметност, 193–223.
Манастир Студеница	Милан Кашанин, Милка Чанак–Медић, Јованка Максимовић, Бранислав Тодић, Мирјана Шакота, *Манастир Студеница,* Београд 1986.
Mango, *Materials*	C. Mango, *Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul,* Washington D. C. 1962.
Mango *Sources*	C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312–1453. Sources and Documents,* Englewood Cliffs 1972.

Maraval, *Lieux saints*	P. Maraval, *Lieux saints et pèlerinages d'Orient. Histoire et géographie des origines à la conquête arabe*, Paris 1985.
Mark–Weiner, *Narrative cycles*	T. Mark –Weiner, *Narrative cycles of the Life of St. George in Byzantine Art* (New York Univers. dissert. 1977), Ann Arbor 1990.
Mateos, *Le Typicon*	J. Mateos, *Le Typicon de la Grande Église. Ms. Sainte–Croix n° 40, Xe siècle*, t. I–II, Roma 1962
Мавродинова, *Св. Теодор*	Л. Мавродинова, *Св. Теодор – развитие и особености на иконографския му тип в средновековната живопис*, in: Известия на Института за искуствознание XIII (София 1969), 33–52.
Il menologio	*Il menologio di Basilio II (Cod. Vaticano greco 1613)*, I–II, Torino 1907 (Codices e Vaticanis selecti vol. VIII).
Mercenier, *La prière*	R. P. E. Mercenier, *La prière des églises de rite byzantin*, t. I–II, Monastère de Chevetogne 1948².
Мијовић, *Менолог*	П. Мијовић, *Менолог. Историјско–уметничка истраживања*, Београд 1973.
Miklosich, *Monumenta serbica*	F. Miklosich, *Monumenta serbica spectantia historiam Serbiae Bosnae Ragusii*, Viennae 1858.
Милешева у историји српског народа	Милешева у историји српског народа (Међународни научни скуп поводом седам и по векова постојања, јуни 1985), Београд 1987.
Millet, *La dalmatique*	G. Millet, *La dalmatique du Vatican. Les élus, images et croyances*, Paris 1945.
Millet, *Monuments de l'Athos*	G. Millet, *Monuments de l'Athos*, Paris 1927.
Millet, *La peinture en Yougoslavie*, I–IV	G. Millet, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie (Serbie, Macédoine et Monténegro)*, I–III (albums présentés par A. Frolow), Paris 1954–1962; fs. IV (texte et présentation par T. Velmans), Paris 1969.
Millet, *Recherches*	G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe, et XVIe siècle d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos*, Paris 1916 (reimp. 1960).
Миљковић–Пепек, *Делото*	П. Миљковић–Пепек, *Делото на зографите Михаило и Еутихиј, Скопје 1967.*
Мирковић, *Литургика*	Ј. Мирковић, *Православна литургика или наука о богослужењу православне источне цркве, I општи део*, Београд 1982³; *II посебни део (дневна богослужења, св. литургије и седмична богослужења)*, Београд 1982³, *II посебни део (свете тајне и молитвословља)*, Београд 1983³.
Mouriki, *The Mosaics*	D. Mouriki, *The Mosaics of Nea Moni on Chios*, Athens 1985.
Myslivec, *Dvě studie*	J. Myslivec, *Dvě studie z dějin byzantského umění*, Praha 1948.
Myslivec, *Svatý Jiří*	J. Myslivec, *Svatý Jiří ve východokřesťanském umění*, ByzSl V (1933/1934), 304–375.

НБС	Народна библиотека Србије, Београд
Новаковић, *Законски споменици*	С. Новаковић, *Законски споменици српских држава средњега века,* Београд 1912.
OCP	Orientalia Christiana Periodica (Roma 1935 sq).
ODB	The Oxford Dictionary of Byzantium, vol. 1–3, New York/Oxford 1991.
Oikonomides, *Collection*	N. Oikonomides, *A Collection of Dated Byzantine Lead Seals,* Washington 1986.
Oikonomides, *Le dédoublement*	N. Oikonomidès, *Le dédoublement de saint Théodore et les villes d'Euchaïta et d'Euchaneia,* AB 104 (1986), 327–335.
О кнезу Лазару	О кнезу Лазару (научни скуп у Крушевцу, 1971), Београд 1975.
Острогорски, *Историја*	Г. Острогорски, *Историја Византије,* Београд 1969[3].
Pallas, *Passion*	D. Pallas, *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus – das Bild,* München 1965.
Pätzold, *Der Akathistos*	A. Pätzold, *Der Akathistos–Hymnos Die Bilderzyklen in der byzantinischen Wandmalerei des 14. Jahrhunderts,* Stuttgart 1989.
Пећка патријаршија	В. Ј. Ђурић, С. Ћирковић, В. Кораћ, *Пећка патријаршија,* Београд 1990.
Πελεκανίδης, Καστοριά	Σ. Πελεκανίδης, Καστοριά, Θεσσαλονίκη 1953.
Πελεκανίδης, Χατζηδάκης, Καστοριά	Σ. Πελεκανίδης, Μ. Χατζηδάκης, Καστοριά, Αθήνα 1984.
Петковић, *Циклус слика*	В. Р. Петковић, *Циклус слика из легенде св. Ђорђа у Дечанима,* Старинар, сер. III књ. 5 (1928/1930), 7–11.
Петковић, *Дечани,* I, II	В. Р. Петковић, Ђ. Бошковић, *Манастир Дечани,* I–II, Београд 1941.
Petković, *La peinture serbe*	V. R. Petković, *La peinture serbe du moyen âge,* I–II, Beograd 1930–1934.
Петковић, *Преглед*	В. Р. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа,* Београд 1950.
С. Петковић, *Морача*	С. Петковић, *Морача,* Београд 1987.
С. Петковић, *Зидно сликарство*	С.Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије. 1557–1614,* Нови Сад 1965.
PG	J.–P. Migne, *Patrologiae cursus completus. Series graeca,* t. 1–161, Paris 1857–1866.
PL	J.–P. Migne, *Patrologia latina,* t. 1–217, Paris 1878–1890.
ПКЈИФ	Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор (Београд 1921–1940).
Покровский, *Евангелие*	Н. В. Покровский, *Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских,* С.–Петербург 1892.

Покровский, *Страшный суд*	Н. В. Покровский, *Страшый суд в памятниках византийскаго и русскаго искусства,* in: Труды VI Археологическаго съезда в Одессе, III, Одесса 1887.
Поповић, *Средњовековни надгробни споменици у Дечанима*	Д. Поповић, *Средњовековни надгробни споменици у Дечанима,* in: Дечани и виз. уметност, 225–237.
Pseudo–Kodinos	Pseudo–Kodinos, *Traité des offices* (ed. J. Verpeaux), Paris 1966.
Пурковић, *Попис*	М. Ал. Пурковић, *Попис цркава у старој српској држави,* Скопље 1938.
RA	Revue Archéologique, (Paris 1884 sq; ser. 6, 1933 sq).
Радојчић, *Портрети*	С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку,* Скопље 1934.
Радојчић, *Сликарство*	С. Радојчић, *Старо српско сликарство,* Београд 1966.
Rahlfs, *Die Lektionen*	A. Rahlfs, *Die alttestamentliche Lektionen der griechischen Kirche,* in: Nachrichten der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Philol.–hist. Klasse 1915.
Rahlfs, ***Septuaginta***	A. Rahlfs, *Septuaginta. Id est Vetus Testamentum graece iuxta LXX interpretes,* Stuttgart 1950[4].
RbK	Reallexikon zur byzantinische Kunst, ed. K. Wessel, Stuttgart 1963 sq.
Réau, *Iconographie*	L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien,* I–III/3, Paris 1955–1959.
REB	Revue des études byzantines (Bucarest, Paris 1943 sq).
RESEE	Revue des Etudes Sud–Est Européennes, (Bukurešt 1963 sq).
Restle, *Kleinasien*	M. Restle, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien,* I–III, Recklingausen 1967.
Sabatier, *Description*	J. Sabatier, *Description générale des monnaies byzantines frappés sous les empereurs d'Orient depuis Arcadius jusqu'a la prise de Constantinople par Mahomet II,* I–II, Paris (repr. Graz 1955).
Саопштења	Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе СР Србије (Београд 1956 sq).
Schiller, *Iconography*	G. Schiller, *Iconography of Christian Art,* I–II, London 1971.
Schlumberger, *Sigillographie*	G. Schlumberger, *Sigillographie de l'empire byzantin,* Paris 1884.
Sear, *Byzantine Coins*	D. R. Sear, *Byzantine Coins and Their Values,* London 1987[2].
Сергый, *Полный месяцеслов*	Архимандрит Сергый, *Полный месяцеслов Востока,* I–II, Москва 1875–1876.
SK	Seminarium Kondakovianum (Prague 1927–1938, Beograd 1940).

СКМ	Старине Косова и Метохије (Приштина 1961 sq).
Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Ἡ βασιλικὴ	Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Ἡ βασιλικὴ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, Ἀθῆναι 1952.
Споменици на Македонија	Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија, I–V, Скопје 1975–1988.
Споменик СКА	Споменик Српске Краљевске Академије (= Споменик Српске академије наука и уметности, Београд 1888 sq).
Ştefănescu, *L'illustration des liturgies*	J. D. Ştefănescu, *L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et l'Orient,* Annuaire IPHO I (1932), 21–77; III (1935), 403–508.
Стојановић, *Стари српски хрисовуљи*	Љ. Стојановић, *Стари српски хрисовуљи, акти, биографије, летописи, типици, поменици, записи и др.,* Споменик СКА 3 (1890).
Студеница	Г. Бабић, В. Кораћ, С. Ћирковић, *Студеница,* Београд 1986.
Студеница и виз. уметност	Студеница и византијска уметност око 1200. године (Међународни научни скуп поводом 800 година манастира Студенице и стогодишњице САНУ, септембар 1986), Београд 1988.
Суботић, *Прилог хронологији*	Г. Суботић, *Прилог хронологији дечанског зидног сликарства,* ЗРВИ XX (1981), 111–135.
Syn. CP	H. Delehaye, *Synaxarium ecclesiae Constantinopolitanae,* Bruxelles 1902.
Talbot–Rice, *Kunst*	D. Talbot–Rice, *Kunst aus Byzanz,* München 1959.
Тодић, *Грачаница*	Б. Тодић, *Грачаница, сликарство,* Београд / Приштина 1988.
Тодић, *О пресликаним портретима*	Б. Тодић, *О неким пресликаним портретима у Дечанима,* ЗНМ XI/2 (1982), 55–67.
Todić, *Tradition et innovations*	B. Todić, *Tradition et innovations dans le programme et l'iconographie des fresques de Dečani,* in: Дечани и виз. уметност, 251–271.
Τσιτουρίδου, Ο ζωγραφικός διάκοσμος	Α. Τσιτουρίδου, Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη, Θεσσαλονίκη 1986.
УБ	Универзитетска библиотека, Београд
Underwood, *Some problems*	P. A. Underwood, *Some Problems in Programs and Iconography of Ministry Cycles,* in: The Kariye Djami, 4, 245–302.
Успенский, *Серальский кодекс*	Ф. Успенский, *Константинопольский Серальский кодекс восьмикнижия,* ИРАИК 12 (1907), 1–324.
ВВ	Византийский временник (Москва 1894 sq).
Зиројевић, *Цркве*	О. Зиројевић, *Цркве и манастири на подручју Пећке патријарије до 1683. године,* Београд 1984.
ЗЛУМС	Зборник за ликовне уметности, Матица српска (Нови Сад 1965 sq).
ЗНМ	Зборник Народног музеја (Београд 1956/1957 sq).

ЗЗСК	Зборник заштите споменика културе (Београд 1950 sq).
Walter, *Art and Ritual*	Ch. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982.
Walter, *The Cycle of St. George*	Ch. Walter, *The Cycle of Saint George in the Monastery of Dečani*, in: Дечани и виз. уметност, 347–354.
Walter, *St. Demetrius*	Ch. Walter, *St. Demetrius: The Myroblytos of Thessalonika*, in: Studies in Byzantine Iconography, London 1977, 157–178 (= Eastern Churches Review V, Oxford 1973).
Weil Carr, *Chicago 2400*	A. Weil Carr, *Chicago 2400 and the Byzantine Acts Cycle*, Byzantine Studies/Études byzantines 3/2 (Tempe, Arizona, 1976), 1–14.
Weitzmann, *Sacra parallela*	K. Weitzmann, *The Miniatures of the Sacra Parallela. Parisinus graecus 923*, Princeton 1979.
Wharton Epstein, *Tokali kilise*	A. Wharton Epstein, *Tokali kilise. Tenth Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia*, Washington 1986.
Zacos, Veglery, *Lead Seals*	G. Zacos, A. Veglery, *Byzantine Lead Seals*, vol. I, parts I–III, Basel 1972.